SKŁAD KOMISJI HISTORII SZTUKI

w dniu 31 grudnia 1936

Przewodniczący: *dr Julian Pagaczewski,* em. prof. U. J., członek czynny P. A. U., dyrektor Gabinetu Rycin P. A. U. w Krakowie

Zastępca przewodniczącego: *inż. Leonard Lepszy,* em. st. radca górniczy, członek czynny P. A. U. w Krakowie

Sekretarz: *dr Adam Bochnak,* docent U. J., konserwator Gabinetu Rycin P. A. U. w Krakowie

Helena d'Abancourt de Franqueville, bibliotekarka Biblioteki P. A. U. w Krakowie

Dr Władysław Abraham, prof. hon. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów

Dr Zofia Ameisenowa, kierowniczka Zbioru Graficznego Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Dr Włodzimierz Antoniewicz, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa

Dr Karol Badecki, wicedyrektor Archiwum Miejskiego we Lwowie

Dr Zygmunt Batowski, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa

Dr Ludwik Bernacki, dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, członek korespondent P. A. U., Lwów

Dr Aleksander Birkenmajer, docent U. J., bibliotekarz Biblioteki Jagiellońskiej, członek korespondent P. A. U. w Krakowie

Dr Zbigniew Bocheński, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie

Ks. dr Henryk Brzuski, prof. Seminarium Duchownego we Włocławku

Dr Kazimierz Buczkowski, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie

Dr Kazimierz Bulas, docent U. J. w Krakowie

Dr Ludwik Ćwikliński, prof. hon. U. P., członek czynny P. A. U., Poznań

Dr Aleksander Czołowski, dyrektor Archiwum Miejskiego i Muzeów Miejskich we Lwowie

Dr Jan Dąbrowski, prof. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie

Dr Włodzimierz Demetrykiewicz, prof. hon. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie

Ks. dr Szczęsny Dettloff, prof. U. P., Poznań

Dr Tadeusz Dobrowolski, docent U. J., dyrektor Muzeum Śląskiego w Katowicach

Dr Jerzy Dobrzycki, kierownik Biura Propagandy Artystycznej przy Zarządzie Miejskim w Krakowie

Dr Karol Estreicher, st. asystent U. J., adiunkt Gabinetu Rycin P. A. U. w Krakowie

Dr Celina Filipowicz-Osieczkowska w Paryżu

Dr Marian Friedberg, archiwariusz Archiwum Aktów Dawnych w Krakowie

Dr Kazimiera Furmankiewiczówna w Krakowie

Dr Stanisław Gąsiorowski, prof. U. J. w Krakowie

Dr Mieczysław Gębarowicz, prof. tyt. U. J. K., kustosz Muzeum Ks. Lubomirskich we Lwowie

Ks. dr Michał Godlewski, biskup tyt. egejski, prof. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie

Dr Marian Gumowski, em. dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, Dębowiec
Dr Zdzisław Jachimecki, prof. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska, kustosz Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie
Dr Adam Kleczkowski, prof. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Stefan Komornicki, docent U. J., konserwator Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie
Dr Feliks Kopera, prof. tyt. U. J., dyrektor Muzeum Narodowego, członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Tadeusz Kowalski, prof. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie
Ks. dr Tadeusz Kruszyński, docent U. J., konserwator metropolitalny w Krakowie
Dr Eugeniusz Kucharski, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów
Dr Alfred Lauterbach, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie
Dr Tadeusz Mańkowski, członek korespondent P. A. U., Lwów
Dr Kazimierz Michałowski, prof. U. J. P. w Warszawie
Dr Anna Misiąg-Bocheńska w Krakowie
Dr Wojsław Molè, prof. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Marian Morelowski, prof. U. S. B. w Wilnie
Dr Józef Muczkowski, em. sędzia Sądu Apelacyjnego, członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Nikodem Pajzderski, dyrektor Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu
Dr Fryderyk Papée, prof. tyt. U. J., em. dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej, członek czynny P. A. U. w Krakowie
Dr Leon Pinińśki, prof. hon. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów
Dr Władysław Podlacha, prof. U. J. K., członek korespondent P. A. U., Lwów
Dr Witold Rubczyński, prof. hon. U. J., członek korespondent P. A. U. w Krakowie
Dr Stanisława Sawicka, kierowniczka Zbioru Graficznego Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie
Dr Władysław Semkowicz, prof. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie
Dr Tadeusz Sinko, prof. U. J., członek czynny P. A. U. w Krakowie
Dr Krystyna Sinko-Popielowa w Warszawie
Dr Oskar Sosnowski, prof. Politechniki w Warszawie
Dr Juliusz Starzyński, docent U. J. P., dyrektor Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie
Władysław Stroner, em. dyrektor Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, Jaremcze
Inż. Tadeusz Stryjeński, architekt w Krakowie
Dr Jerzy Szablowski, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki w Łazienkach, p. o. kierownika Centr. Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Ministerstwie W. R. i O. P. w Warszawie
Dr Tadeusz Szydłowski, prof. U. J. w Krakowie
Dr Adolf Szyszko-Bohusz, prof. Politechniki Warszawskiej, kierownik odnowienia Zamku na Wawelu, Kraków
Dr Stanisław Świerz-Zaleski, kustosz Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Kraków
Dr Władysław Tatarkiewicz, prof. U. J. P., członek korespondent P. A. U., Warszawa
Dr Mieczysław Treter, docent U. J. P. w Warszawie
Dr Michał Walicki, docent U. J. P., kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie
Michał Witanowski w Piotrkowie
Dr Stanisław Witkowski, em. prof. U. J. K., członek czynny P. A. U., Lwów

SPRAWOZDANIA Z POSIEDZEŃ ZA LATA 1935 i 1936

Posiedzenie z dnia 10 stycznia 1935[1]

Mgr Witold Kieszkowski przedstawił rozprawę pt. *Dzieje budowy zamku królewskiego w Łobzowie*. Praca ta rozszerzona ukazała się pt. *Zamek w Łobzowie* w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury IV 1 i w osobnej odbitce, Warszawa 1935.

W dyskusji zauważyła dr Krystyna Sinkówna, że z układów między Guccim a Stefanem Batorym i Anną Jagiellonką wynika, iż pałac wraz z urządzeniem wnętrza i otoczeniem (ogrody, sadzawki) był skończony jeszcze przed wstąpieniem Zygmunta III na tron. Przeznaczony na siedzibę królewską, musiał obejmować więcej niż jedno niewielkie skrzydło. Przemawiają za tym i duże sumy, jakie Gucci pobierał za budowę. Dopóki nie będzie wyraźnych dowodów na to, że za Zygmunta III wykonano coś więcej, aniżeli obramienia architektoniczne i herby tego monarchy, będzie się musiało sądzić, iż podobizny zamku na rycinach de Jonghe'a oraz Meriana z pierwszej ćwierci w. XVII wyobrażają budynek wzniesiony przez Gucciego w czasach Batorego i zachowany w tej samej zasadniczej postaci za Zygmunta III.

Zdaniem dra Jerzego Dobrzyckiego rekonstrukcja oparta wyłącznie na inwentarzach, bez rozkopywania terenu, jest zbyt śmiała.

Dr Tadeusz Przypkowski wątpi, by zamek mógł mieć aż trzy skrzydła czysto krużgankowe, nie mieszkalne, a więc wyłącznie dekoracyjne, połączone z jednym tylko skrzydłem mieszkalnym.

Dr Karol Estreicher przypuszcza, że zamek łobzowski mógł być rozbudowywany po śmierci Batorego i Gucciego podług planów tego artysty.

Ks. doc. Tadeusz Kruszyński wspomina o istnieniu stawu koło pałacu. Ślady tego stawu obecnie się zasypuje.

Czł. Julian Pagaczewski podkreśla, że przy robieniu rekonstrukcji konieczne jest, oprócz opierania się na archiwaliach, badanie murów i rozkopywanie terenu. Za interesujący wynik badań mgra Kieszkowskiego uważa stwierdzenie udziału Trevana w robotach w Łobzowie za Zygmunta III.

Mgr Kieszkowski przyznaje, że badania fundamentów i murów są konieczne, nadmienia jednak, że obecnie nie było można ich przeprowadzić. Zaznacza równocześnie, że inwentarz z r. 1595 jest tak szczegółowy, iż pozwala na rekonstrukcję. Są w nim nawet podane strony świata. Trzy skrzydła krużgankowe nie miały charakteru wyłącznie dekoracyjnego, ale stanowiły też połączenie pałacu z basztą. Autorstwo Gucciego jest pewne odnośnie do części z czasów Batorego, możliwe także, gdy idzie o przybudowę od wschodu, dokonaną już za czasów Zygmunta III (architekt nie jest wymieniony), natomiast dalszej rozbudowy z lat 1603—5 z Guccim nawet jako projektodawcą już wiązać nie można.

Dr Karol Estreicher przedstawił rozprawę pt. *Zniszczenie polskich insygniów koronnych*. Praca ta ukazała się w Przeglądzie Współczesnym za styczeń r. 1935 oraz w osobnej odbitce, Warszawa 1935.

---

[1] Streszczeń z prac, referatów i komunikatów przedstawionych na posiedzeniach Komisji dostarczyli sami autorzy.

Posiedzenie z dnia 14 lutego 1935

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Feliksa Kopery. Prof. dr Tadeusz Szydłowski przedstawił pracę pt. *Jorg Huber*. Jest to część rozprawy pt. *Ze studiów nad Stwoszem i sztuką jego czasów*, ogłoszonej w XXVI tomie Rocznika Krakowskiego i w osobnej odbitce, Kraków 1935, oraz rozprawy *Le retable de Notre-Dame à Cracovie*, par Thadée Szydłowski avec une introduction de Pierre Francastel (Publications de L'Institut Français de Varsovie), Paris 1935.

Dr Karol Estreicher zapytuje w dyskusji, czy kapitele i boki tumby Kazimierza Jagiellończyka, w których mimo różnic widzi jednakże i wyraźne cechy sztuki Stwosza, można uważać za dostatecznie silną podstawę dla dalszych połączeń stylistycznych, bo między grobowcem Kazimierza Jagiellończyka a grupą zabytków, które prof. Szydłowski łączy z osobą Hubera, zachodzi stosunkowo znaczna różnica czasowa, dochodząca w niektórych wypadkach do lat co najmniej dziesięciu.

Czł. Wojsław Molè zwraca uwagę, że w dziełach przypisanych Huberowi nie ma temperamentu Wita Stwosza. Kwestia Hubera jest tylko hipotezą, mocniejszą jednak od hipotezy o Stanisławie Stwoszu o tyle, że jej punktem wyjścia jest podpisane dzieło Hubera — kapitele baldachimu. Do reliefów na tumbie Kazimierza Jagiellończyka Wit Stwosz dał zapewne rysunek, a Huber w wykonaniu musiał dać pewne elementy własnego stylu.

Zdaniem dra Kazimierza Buczkowskiego rzeźby na kapitelach i na bokach tumby różnią się od Stwoszowskich większą miękkością modelunku.

Czł. Feliks Kopera zauważa, że temperament twórcy figur na bokach tumby jest inny, aniżeli twórcy postaci w ołtarzu Mariackim.

Dr Jerzy Szablowski zapytuje prof. Szydłowskiego, co sądzi o płycie Kallimacha u dominikanów. Widzi wyraźne pokrewieństwo w traktowaniu draperii na tej płycie i na kapitelach baldachimu grobowca Kazimierza Jagiellończyka (np. kapitel z Pietą), w twarzy zaś Kallimacha pewne podobieństwo do twarzy Olbrachta na jego grobowcu.

Prof. Szydłowski odpowiada drowi Estreicherowi, że kapitele baldachimu nad sarkofagiem Kazimierza Jagiellończyka odznaczają się wysokim artyzmem, a przy tym różnią się od stylu Wita Stwosza, jakkolwiek nie podobna tu przeczyć istnieniu pewnego, zresztą zrozumiałego wpływu tego mistrza. Różnica między rzeźbami grobowca a rzeźbami ołtarza św. Stanisława w kościele Mariackim oczywiście istnieje, ale tłumaczy się dziesięcioletnią różnicą czasu powstania tych dzieł. — Płyta Kallimacha, o którą zapytywał dr Szablowski nie jest — zdaniem prof. Szydłowskiego — wykonana podług modelu Stwosza.

Dr Jerzy Szablowski przedstawił pracę pt. *Stary zamek w Żywcu*. Praca ta ukazała się w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury IV 3 i w osobnej odbitce, Warszawa 1936.

Posiedzenie z dnia 21 marca 1935

Doc. Adam Bochnak przedstawił komunikat pt. *Domniemany architekt fasady kościoła misjonarzy w Wilnie*.

Spośród wszystkich fasad barokowych kościołów Wilna i Wileńszczyzny wyróżnia się szczególnymi proporcjami wież fasada kościoła misjonarzy (fig. 1). Lotnością, wysmukłością proporcji nie dorównują tym wieżom żadne inne w Wilnie i okolicy, mimo że cechą charakterystyczną fasad tamtejszych jest właśnie wysmukłość. Także i wśród śmiało w górę pnących się fasad barokowych kościołów niemieckich nie podobna znaleźć takiej, która by miała wieże tak samo strzeliste. Natomiast równie lekkie wieże, jak w fasadzie kościoła misjonarzy w Wilnie, spotyka się na obszarze Rosji, a mianowicie w cerkwiach, budowanych w w. XVIII przez architektów sprowadzanych z Zachodu. Cerkwie te mają też z tego powodu formy późnego baroku zachodnio-europejskiego. W związku z wileńskim kościołem misjonarzy zwrócić należy uwagę na model soboru monasteru św. Aleksandra Newskiego w Petersburgu (fig. 2). Pomijając ogólny schemat fasady, taki sam w Wilnie jak i w Petersburgu (fasad o tym samym schemacie istnieje mnóstwo), porównać trzeba proporcje, zwłaszcza wież. Wieże petersburskie i wileńskie są pięciopiętrowe, a stosunek poszczególnych pięter do siebie jest w jednych i drugich taki sam. Wileńska fasada nie

1. Wilno, kościół misjonarzy pod wezwaniem Wniebowstąpienia Pańskiego, fasada.
Fot. J. Bułhak.

2. Petersburg, cerkiew św. Aleksandra Newskiego, model.
Podług I. Grabara.

jest kopią petersburskiej, ani też petersburska kopią wileńskiej. Obok wyraźnych podobieństw w jednych szczegółach nie brak różnic w innych. Zresztą wymowniejsze od słów jest zestawienie podobizn obu fasad. Pokrewieństwo całego stylu, proporcji i szczegółów jest w każdym razie na tyle wyraźne, że wobec braku archiwaliów, dotyczących kościoła wileńskiego, pozwala postawić hipotezę, iż architekt, który zaprojektował cerkiew petersburską, jest zarazem twórcą fasady wileńskiej. Model soboru św. Aleksandra Newskiego to dzieło Teodora Schwertfegera, Niemca rodem z Prus, który działał w Rosji w latach 1716—33. Sprowadzony przez Mienszykowów, był w ich służbie do roku 1720, w którym został zamianowany architektem monasteru św. Aleksandra Newskiego. Wspomniany model wykonał w latach 1720—23 [1]. A zatem Teodor Schwertfeger byłby architektem fa-

[1] Грабарь И., Исторія русскаго искусства, III. Исторія архитектуры, III. Петербургская архитектура въ XVIII и XIX вѣкѣ. Москва, s. 89 i n.

3. Misa krakowskiego cechu kuśnierzy w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Fot. Muzeum Narod.

sady wileńskiej. Gdyby ewentualne odnalezienie archiwaliów, odnoszących się do budowy kościoła misjonarzy w Wilnie, wykazało, że twórcą fasady nie był Schwertfeger, ale jakiś inny architekt, to w takim razie — wobec naprawdę uderzającego pokrewieństwa proporcji wież naszej fasady i fasady soboru petersburskiego — musiałoby się przyjąć, że ów architekt pozostawał ze Schwertfegerem w najżywszych stosunkach artystycznych. Stwierdzenie związku między budowlą kościelną wileńską i petersburską z okresu okcydentalizacji tamtejszej architektury w następstwie reform Piotra Wielkiego nakazuje przy badaniach naszej architektury późnobarokowej zwracać uwagę nie tylko na Zachód, ale także — czego dotychczas nie czyniono — i na Wschód [1].

W dyskusji doc. Stefan Komornicki podnosi różnicę sposobu prowadzenia w górę mimo podobieństwa sylwet obu fasad. W modelu petersburskim brak szczegółów naprawdę barokowych, w następstwie czego nie daje on tych efektów, co fasada wileńska. Inny kąt widzenia w obu reprodukcjach może też być powodem różnic.

Czł. Julian Pagaczewski zauważa, że z powodu braku szczegółów w modelu jest on suchszy niż fasada wileńska.

Dr Kazimierz Buczkowski przedstawił komunikat pt. *Misa krakowskiego cechu kuśnierzy.*

Mosiężna misa cechu kuśnierzy w Krakowie, obecnie w depozycie w Muzeum Narodowym, przyozdobiona kutymi przedstawieniami bogini szczęścia w środku, a ogarów, ścigających jelenia i jednorożca na otoku, uchodziła dotąd za dzieło mistrza krakowskiego, wykonane w połowie w. XVI na specjalne zamówienie wspomnianego cechu [2]. Istnieją

[1] Po przedstawieniu powyższego komunikatu na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki przekonałem się, że zestawiając kościół misjonarzy w Wilnie z petersburską cerkwią św. Aleksandra miałem poprzednika w Morelowskim M., który o podobieństwie tych dwóch zabytków wspomniał okazyjnie w artykule pt. *Odkrycia wileńskie* (Alma Mater Vilnensis, czasopismo akademickie, wydawnictwo Zrzeszenia Kół Naukowych U. S. B., Wilno 1932, zeszyt X s. 61, odsyłacz 2). Powołując się na Старые Годы (bez podania rocznika, zeszytu, tytułu rozprawy i strony) pisze Morelowski *(l. c.)*, że model cerkwi św. Aleksandra jest dziełem Piotra Trezziniego. Przejrzałem to czasopismo do zeszytu z grudnia r. 1916 włącznie i w tomie za czas od lipca do września r. 1911 znalazłem wiadomość, że po Trezzinim objął budowę monasteru św. Aleksandra Newskiego Schwertfeger i że właśnie on, a nie Trezzini, jak podaje Morelowski, zaprojektował obchodzącą nas cerkiew. Cf. Грабарь И., Архитекторы-иностранцы при Петрѣ Великомъ (Старые Годы, 1911, 7—9, s. 137). *(A. B.)* [2] Ob. komunikat Lepszego L., *Misa krakowskiego cechu kuśnierzy*, przedstawiony dnia 27 listopada 1902, a ogłoszony w Spraw. KHS VIII, s. CLIII—CLV i fig. III.

jednak trzy podobne misy, które na nasz zabytek rzucają zgoła inne światło. Z dwóch ze sceną Stworzenia Ewy jedna znajduje się w krakowskim Muzeum Narodowym (oddział im. Feliksa Jasieńskiego nr 153.201, fig. 3), druga w kościele w Orzeszu (Arys) w Prusiech Wschodnich [1]. Trzecia z Ofiarowaniem Izaaka pojawiła się niedawno w handlu antykwarskim w Niemczech [2]. W katalogu firmy Helbing oznaczono ją jako wyrób z dorzecza Mozy, ale bez żadnych argumentów [3]. Zestawienie tych czterech mis, mających ten sam charakter stylowy i tę samą technikę wykonania, nasuwa wniosek, że wszystkie one wyszły w pierwszej połowie w. XVI z jednego i tego samego środowiska, a bodaj nawet i warsztatu. Nie ma żadnych danych do przyjęcia, by tym środowiskiem mógł być Kraków. Z faktu, że nie brak takich mis za granicą, domyślać się można, iż wyrabiano je gdzieś na Zachodzie, gdzie — to dopiero dalsze badania mogłyby wykazać.

Dr Jerzy Szablowski przedstawił rozprawę pt. *Zaśnięcie Matki Boskiej, obraz cechowy z początku w. XVI w Mszanie Dolnej.*

W kościele parafialnym w Mszanie Dolnej (powiat limanowski) zachował się w ołtarzu lewego ramienia transeptu niepublikowany dotąd obraz cechowy, przedstawiający Zaśnięcie Matki Boskiej (fig. 4). Obraz ten mieścił się niegdyś w głównym ołtarzu dawnego drewnianego kościółka pod wezwaniem Wniebowzięcia Matki Boskiej, który pod koniec w. XIX z powodu daleko posuniętego zniszczenia ustąpił miejsca dzisiejszej murowanej świątyni. Józef Łepkowski i Józef Jerzmanowski w czasie swej podróży naukowej po Podkarpaciu, odbytej w r. 1849, widzieli ten obraz jeszcze na dawnym miejscu. „Wielki ołtarz kościoła — piszą oni — ozdobny w rzeźby, mieści piękny, w sposobie bizanckim na złoconym tle malowany obraz: Zaśnięcie Marii“ [4]. Na obraz ten zwrócił również uwagę na posiedzeniu Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej Stanisław Tomkowicz, zdając sprawę z wycieczek swych, odbytych latem r. 1895 [5]. Obraz znajdował się już wówczas w kościele nowym. Te drobne, niewiele mówiące wzmianki wyczerpują całą literaturę tego zabytku. Niemała jego wartość artystyczna zachęca do bliższego zajęcia się tym przedmiotem.

Obraz ten o wymiarach 1·28 m × 1·58 m (w świetle ram) malowany jest temperą na drzewie lipowym, na podkładzie kredowym. Ośrodek kompozycji tworzy klęcząca postać Matki Boskiej, około której grupują się w trzech rzędach apostołowie, w cudowny sposób — według legendy — w owej chwili koło Niej zgromadzeni. Bezwładnie słaniającą się ku ziemi Marię podtrzymują pod ramiona oburącz dwaj apostołowie, lekko się ku Niej pochylając. Maria przedstawiona jest jako młoda jeszcze niewiasta. Kształtna Jej głowa z falistym, bujnie na ramiona spływającym włosem odcina się wyraźnie na tle dużego, złotego nimbu. Strój Jej składa się z obcisłej sukni różowej, obkładanej u szyi i rękawów popielatym futrem, i z ciemnogranatowego płaszcza o żółtym podbiciu, układającego się w sutych fałdach na ziemi. Podtrzymujący Marię po stronie prawej [6] apostoł, o twarzy okolonej ciemnym, kędzierzawym zarostem, odzwierciedlającej głęboki smutek (fig. 5), ma na sobie brokatową, jasnobrązową suknię i biały płaszcz; apostoł po stronie lewej, o łysawej czaszce i jasnej, falistej, na dwie strony rozczesanej brodzie, suknię różową i płaszcz zielony. W bezpośrednim związku z Madonną pozostają także dwaj inni, na pierwszym planie klęczący apostołowie, z których św. Jan, po stronie prawej, o młodzieńczej, puklami jasnych włosów otoczonej twarzy (fig. 5), podtrzymuje oburącz zapaloną gromnicę, tkwiącą w prawej dłoni Marii; drugi apostoł, po stronie przeciwnej, mąż w podeszłym już wieku, trzyma na okrytej białą chustą dłoni lewą rękę Marii, tuląc do niej swą twarz i okrywając ją pocałunkami. Św. Jan ma suknię zieloną i cynobrowy płaszcz, sędziwy apostoł — suknię zieloną. Tę opisaną wyżej grupę uzupełniają dwie dalsze postacie, z których jedna, przedstawiająca św. Piotra (fig. 5), odziana w białą albę i brokatową jasnobrązową kapę

[1] Boetticher A., *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen* VI, Königsberg 1896, s. 22, fig. 15. [2] *Jüdische Kultgeräte* etc. Versteigerung — Ausstellung in der Galerie Hugo Helbing-München, München 1932, s. 6, nr 110. [3] Tamże. [4] Łepkowski J. i Jerzmanowski J., *Ułamek z podróży archeologicznej po Galicji odbytej w r. 1849*, odbitka z Biblioteki Warszawskiej z. 116 i 117, Warszawa 1850, s. 4. — Wiadomość tę potwierdzają, stare inwentarze kościelne z w. XVIII i XIX, przechowywane na plebanii w Mszanie Dolnej. [5] *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej* I, Kraków 1900, s. 423. [6] Przy opisie obrazu zastosowano orientację heraldyczną.

4. Mszana Dolna, kościół parafialny, Zaśnięcie Matki Boskiej.

Fot. J. Szablowski.

o granatowym podbiciu, trzyma w prawej dłoni kropidło, w lewej otwartą księgę, druga w sukni żółtej i granatowym płaszczu o zielonej podszewce wprawia w ruch kadzielnicę. O ile wymienione tu postacie biorą bezpośredni udział w akcji przez zakres swych czynności, ściśle z przedstawionym zdarzeniem złączonych, to pozostali apostołowie, na trzecim planie widoczni, pogrążeni już to w modlitwie, już to w cichym bólu i smutku, odgrywają tylko rolę statystów. Pierwszy z nich, od strony prawej, o twarzy łzami zalanej trzyma ręce złożone jakby w błagalnej modlitwie. Suknia na nim barwy ciemnoniebieskiej, podobnie jak płaszcz obok stojącego apostoła, który ociera łzy z frasobliwego oblicza. Trzeci z kolei, w zielonej sukni i czapce barwy cynobru, zwróconą ku górze twarzą i wzniesionymi rękoma wyraża jakby błagalną prośbę o ratunek. Następny z apostołów w sukni barwy cynobru ociera białą chustą łzy płynące z oczu. Nieco dalej stoi w niemym smutku apostoł o twarzy zgrzybiałej, bez zarostu, ubrany w granatową szatę i czarną czapkę. Koło niego wreszcie sędziwy mąż z długą, falistą, na boki rozczesaną brodą, odziany w cynobrowy płaszcz z kapturem. W górze ponad opisaną sceną przedstawił malarz — w znacznie mniejszej skali — scenę Wniebowzięcia. W otoku obłoków widzimy Matkę Boską po prawicy Chrystusa jako króla; dwaj aniołowie podtrzymują im treny płaszczów. Matka Boska z rozpuszczonymi na ramiona włosami i złożonymi dłońmi okryta jest płaszczem barwy kobaltu, pod którym widoczna jest suknia barwy różowej. Chrystus w koronie na głowie i z jabłkiem w ręce, wznoszący prawicę w geście błogosławienia, ma suknię ciemnoniebieską i płaszcz cynobrowy. Strój aniołków barwy białej, jednego o odcieniu różowym, drugiego — niebieskim. Tło obrazu złocone, wyciskane w ornament roślinny. Dołem widoczna posadzka, malowana perspektywicznie w pasy zielone i żółte. Ramy obrazu pierwotne, złocone, ozdobione wytłaczanym ornamentem o motywie kółek i kampanul, rytmicznie się powtarzających [1].

5. Mszana Dolna, kościół parafialny, grupa apostołów, szczegół z Zaśnięcia Matki Boskiej.
Fot. J. Szablowski.

Kompozycja obrazu jest zwarta i jasna. Uwaga patrzącego skupia się od razu na postaci Madonny, tematowo najważniejszej, podczas gdy apostołowie mimo żywego

[1] Obraz zrestaurowany został w latach 1918—20 przez Juliana Makarewicza (*Liber memorabilium* s. 75. Rpis na plebanii w Mszanie Dolnej). Z tego czasu pochodzą pewne olejne przemalowania, dostrzegalne na twarzach przedstawionych na obrazie postaci, na niektórych szatach i na obłokach.

6. Bodzentyn, kościół parafialny, Zaśnięcie Matki Boskiej, środek tryptyku.
Fot. Tow. Opieki n. Zabytkami Przeszłości w Warszawie.

udziału w akcji, zarówno fizycznego jak i psychicznego, usunięci są celowo jakby na plan dalszy. Mimo dramatyczności przedstawionego momentu nie ma w obrazie patosu i namiętnych wybuchów, gwałtownych ruchów i gestów rozpaczy; przeciwnie, całość przepojona jest liryzmem, twarze i ruchy apostołów cechuje powaga i cichy ból. Trzeci wymiar, tj. głębokość, jest w kompozycji stosunkowo dość słabo zaznaczony. Postacie — jakkolwiek każda z nich posiada przestrzenną możliwość istnienia — są uszeregowane w rzędach ściśle ze sobą zespolonych, tak iż całość sprawia wrażenie ujęcia reliefowego. Ta płaszczyznowość występuje jeszcze silniej przez wprowadzenie złotego tła. Jak w całości kompozycji, tak i w poszczególnych postaciach ujawnia się wyraźnie ujęcie płaszczyznowe. Zwłaszcza głowy i ręce są na ogół mało plastycznie modelowane. Oczy, nosy i usta wydobyte są raczej linią, włosy traktowane wyraźnie linearnie. Te płaszczyznowe założenia nie są jednak dla malarza przeszkodą do realistycznego ujęcia postaci ludzkich, w których dostrzega się prawidłowe na ogół proporcje, dużą swobodę ruchów i gestów oraz znaczne zróżnicowanie fizjognomii. Szaty układają się w zasadzie dość miękko, jakkolwiek nie brak także i sztywniejszych załamań. Draperie nie wykazują na ogół bardziej skomplikowanego i niespokojnego układu, występują jednak i bujniejsze sklębienia, tak charakterystyczne dla schyłku gotyku, tzw. baroku gotyckiego. Dostrzega się to w płaszczu Madonny, obficie układającym się na ziemi, w płaszczu św. Jana, którego poła, przewijając się poprzez kolano świętego, przechodzi w charakterystyczną formę łyżkowatą, tak często występującą w zabytkach naszych ze schyłku XV i początku w. XVI, wreszcie w płaszczu apostoła podtrzymującego Madonnę po stronie lewej, wywijającym się ponad jego ramieniem w kształt jakby małżowiny usznej, który to motyw również często wówczas się pojawia. Koloryt obrazu zharmonizowany, utrzymany w tonie ciepłym. Przeważają w nim barwy różowe, czerwone, brązowe, żółte i złoto. Obok tych występują także barwy oliwkowozielone i niebieskie, tworzące — w tak typowy dla późnego gotyku sposób — uzupełnienie odpowiednich barw ciepłych. Przy silnych jeszcze znamionach gotyckich znać jednak w opisanym obrazie wyraźnie już tchnienie nowej epoki — renesansu.

J. Łepkowski i J. Jerzmanowski, opierając się na dacie umieszczonej „u spodu tego

obrazu nad mensą", wyznaczają mu jako czas powstania koniec w. XVII. Według ich relacji znajdować się miały bowiem w tym miejscu „wyobrażenia dwóch klęczących księży: pierwsze po lewej, z siwą brodą, przedstawia J. K. Bełzę, jak to możemy wnosić z liter J. C. B., P. A. P. M. S. R. M. S. a. 1681. Głoski te, położone naokoło herbu, oznaczają jego wymienione wyżej tytuły. Drugie wyobrażenie po prawej, wnosząc z podobnychże głosek J. Z. P. N. C. M. r. 1681 około herbu Poraj, poczytujemy za portret Józefa Zbludzkiego (z tytułem Parochus Niedzwiedzensis)"[1]. Dziś śladu już nie ma z owych postaci, wymalowanych — o ile wnosić można z niezbyt jasnego określenia u cytowanych wyżej autorów — na predelli wielkiego ołtarza. J. K. Bełza i J. Zbłudzki byli zapewne fundatorami tego ołtarza z r. 1681, w który wprawiono jednak znacznie wcześniejszy obraz Zaśnięcia Matki Boskiej, pochodzący niewątpliwie z dawniejszego ołtarza głównego. Był on niezawodnie środkową częścią tryptyku, na co wskazują jego wymiary oraz ślady w pierwotnych, do dziś istniejących ramach. S. Tomkowicz we wspomnianej już wzmiance przypuszcza, iż omawiany obraz powstał w w. XVI. Analiza stylistyczna i ikonograficzna oraz zestawienie tego obrazu z innymi dziełami naszego malarstwa cechowego umożliwiają bliższą determinację obrazu zarówno pod względem czasu, jak i miejsca jego powstania.

7. Chodów, plebania, Zaśnięcie Matki Boskiej.
Fot. ze zbiorów Centr. Biura Invent.

W sztuce krajów z tej strony Alp rozpowszechnione były w w. XV dwa typy przedstawień śmierci Matki Boskiej [2]. Jeden, ujęty bardziej zgodnie z naturalnym przebiegiem tego zdarzenia, przedstawia N. P. Marię umierającą na łożu. Łoże otaczają apostołowie, z których jedni spełniają posługi liturgiczne, inni oddają się modłom, asystując w ostatnim ceremoniale. Z czasem ujęcie to nabiera więcej realistycznego zabarwienia. Akcja rozgrywa się w izbie mieszczańskiej, co dozwala artystom — zgodnie z ówczesnymi tendencjami — na traktowanie z całym zamiłowaniem intymnych wnętrz i wprowadzanie różnorodnych szczegółów rodzajowych. Jako przykład tego typu przytoczyć można obraz z r. 1458 w ratuszu w Sterzing [3]. Obok tego typu pojawia się drugi, przedstawiający umierającą Marię w pozie klęczącej w otoczeniu apostołów, świadczących Jej ostatnie posługi. W tym drugim typie występują dwie odmiany: albo Maria klęczy w pobliżu łoża, które przed śmiercią opuściła, albo łoże w scenie Zaśnięcia już wcale się nie pojawia, a kompozycja ogranicza się wyłącznie do strony figuralnej [4]. Przykładem pierwszej odmiany może

[1] Lepkowski i Jerzmanowski *o. c.* s. 4. [2] Künstle K., *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, Freiburg im Breisgau 1928, 571—2. [3] Heidrich E., *Die altdeutsche Malerei*, Jena 1909, fig. 41. [4] Dettloff S. ks., *U źródeł sztuki Wita Stwosza*, Warszawa 1935, s. 40, 72. przypisek 73.

8. Warszawa, Muzeum Narodowe, Zaśnięcie Matki Boskiej, środek tryptyku.
Fot. Muzeum Narod. w Warszawie.

być obraz w zamku Liechtenstein z czasu ok. r. 1450 [1], lub obraz z r. 1499 w kościele parafialnym w Grossgmain [2]; przykładem drugiej odmiany obraz salzburskiego malarza D. Pfenninga z czasu ok. poł. w. XV w Wenecji (Seminarium Patriarchalne) [3], lub obraz z r. 1484 z klasztoru krzyżowców w Pradze [4]. Oba typy przedstawień przechodzą w w. XVI. Ze sceną Zaśnięcia łączą artyści często jeszcze inny motyw, który przedstawia moment bądź równoczesny z tym zdarzeniem, bądź po nim następujący. Oto pośród zgromadzonych koło Matki Boskiej apostołów lub w obłokach ponad sceną Zaśnięcia przedstawiony jest Chrystus, trzymający na rękach małe dziewczątko, symbolizujące duszę Marii, którą w chwili śmierci przyjmuje na swe łono, — albo też ponad sceną Zaśnięcia dostrzega się N. P. Marię obok Chrystusa w obłokach, w otoczeniu chórów anielskich, co zastępuje właściwą scenę Wniebowzięcia [5].

Najwspanialszym przedstawieniem drugiego typu Zaśnięcia N. P. Marii jest na terenie Polski niewątpliwie Zaśnięcie w Mariackim ołtarzu Wita Stwosza, które w dziełach naszej rzeźby i malarstwa żywy znalazło oddźwięk. Już jednak i wcześniej, przed powstaniem tego ołtarza, pojawiają się u nas przedstawienia Zaśnięcia Matki Boskiej, w których umiera Ona nie na łożu, lecz w pozie klęczącej pośród zgromadzonych apostołów. Z takich wcześniejszych przedstawień wymienić można przykładowo Zaśnięcie Matki Boskiej na odwrociu jednej z kwater poliptyku z kościoła w Siennie z czasu ok. poł. w. XV (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie) [6], lub obraz tego tematu z sześćdziesiątych lat w. XV w Muzeum Diecezjalnym w Włocławku [7]. W przytoczonych tu przykładach pojawia się w przedstawionej scenie jeszcze łoże w tle poza Marią, podobnie jak to ma miejsce także w niektórych współczesnych ołtarzowi Mariackiemu lub późniejszych od niego dziełach, np. w poliptyku olkuskim [8] lub na jednej z kwater poliptyku z Szańca (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). W przedstawieniach tych dostrzegamy nadto bądź pośród zgromadzonych apostołów, bądź w górze ponad sceną Zaśnięcia postać Chry-

[1] Pächt O., *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg 1929, fig. 16. [2] Tamże fig. 47. [3] Tamże fig. 35. [4] *Dějepis výtvarného umění v Čechách* (pod red. Z. Wirtha) I, Praha 1931, fig. 280. [5] Szydłowski T., *O Wita Stwosza ołtarzu Mariackim* (Prace KHS II, Kraków 1922, s. 35—6). [6] Walicki M., *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert*, odbitka ze Sprawozdań z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego XXVI 1933, Wydział II, tabl. X 1. — Dobrowolski T., *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie* (Rocz. Krak. XXVI 1935, s. 213). [7] Walicki *o. c.* tabl. X 2. [8] Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce* I, Kraków 1925, tabl. 19.

stusa, trzymającego N. P. Marię w postaci małego dziewczątka. Wit Stwosz w dziele swym nie wprowadza łoża do sceny Zaśnięcia N. P. Marii, a w górze umieszcza w otoku promieni i w asyście chórów anielskich postacie Marii i Chrystusa, zaznaczając w ten sposób scenę Wniebowzięcia. Tego rodzaju ujęcie dostrzega się także w innych dziełach rzeźbiarskich i malarskich ostatniej ćwierci w. XV i pierwszej połowy w. XVI, jak np. w ołtarzu w kościele parafialnym w Książnicach Wielkich[1], w obrazie w kościele parafialnym w Łękach Górnych[2] lub w tryptyku w farze bodzentyńskiej (fig. 6). Tutaj zaliczyć należy także omawiany obraz w Mszanie Dolnej.

Jakkolwiek jednak pod względem ikonograficznym obraz ten łączy się z ołtarzem Mariackim, to pod względem kompozycyjnym wyraźnie od niego odbiega. W ołtarzu Stwoszowskim figury ustawione są w dwóch rzędach w pozycji stojącej, z wyjątkiem postaci Marii w pozie klęczącej, zwróconej profilem do widza, a podtrzymywanej tylko przez jednego apostoła. W obrazie z Mszany Dolnej postacie rozmieszczone są na trzech planach, a Maria, oddana w pozie frontalnej, podtrzymywana jest z obu stron przez apostołów. Dwaj klęczący na pierwszym planie po obu Jej bokach apostołowie zamknięci są wraz z Nią w trójkącie, którego wierzchołkiem jest głowa Marii. Przez tego rodzaju ujęcie postać Marii, jako dominująca w przedstawionym zespole, skupia od razu na sobie uwagę patrzącego. Dalekie reminiscencje ołtarza Stwoszowskiego dadzą się zauważyć w naszym obrazie w pewnych tylko szczegółach, mianowicie w niektórych typach i niektórych fałdach draperii. Tak np. głowa apostoła, przytrzymującego Madonnę z prawej strony, przypomina głowę św. Piotra z ołtarza Mariackiego, a rzut fałdów płaszcza św. Jana i apostoła, podtrzymującego Marię ze strony lewej, zaczerpnięty jest jakby ze Stwoszowskiego skarbca form. Te reminiscencje ołtarza Mariackiego zdają się rzucać już do pewnego stopnia światło na środowisko, z którego mógł wyjść omawiany przez nas obraz.

9. Racławice Olkuskie, kościół parafialny, Św. Jan Jałmużnik, fragment tryptyku.

Fot. J. Szabłowski

[1] Sokołowski M., *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.* (Spraw. KHS VII 1906, fig. 35). [2] Obrazowi temu, opatrzonemu sygnaturą malarza: LAZARVS GERTNER V. VLM. poświęcę w najbliższym czasie osobną pracę.

10. Warszawa, Muzeum Narodowe, Zaśnięcie Matki Boskiej.
Fot. E. Koch. Klisza w C. B. I.

Istnieje jednak dzieło cechowego malarstwa krakowskiego, niemałe w sztuce naszej tych czasów posiadające znaczenie, z którym obraz nasz pod względem stylistycznym i ikonograficznym w ściślejszym pozostaje związku (fig. 6). Na wysoką wartość artystyczną tryptyku bodzentyńskiego i duży jego wpływ na malarstwo cechowe środowiska krakowskiego zwracano już niejednokrotnie uwagę [1]. Ostatnie zwłaszcza czasy wydobyły z ukrycia szereg nowych zabytków malarstwa, przechowywanych po większej części w małych kościółkach prowincjonalnych, które skupiają się około wspomnianego wyżej tryptyku. Tryptyk ten, stanowiący pierwotnie główny ołtarz fary bodzentyńskiej, ufundowany został na początku w. XVI przez biskupa krakowskiego Jana Konarskiego, którego postać i herb widnieją u dołu obrazu środkowego. Zestawiając Zaśnięcie Matki Boskiej z Mszany Dolnej z tą samą sceną na ołtarzu bodzentyńskim dostrzegamy w obu dziełach wiele analogii. Ujawniają się one zarówno w kompozycji obu obrazów, w których silnie zaznacza się trójkątny układ grup środkowych i podobne reliefowe ujęcie, jak niemniej w poszczególnych motywach. Tak np. grupa Madonny i św. Jana na obrazie w Mszanie Dolnej wykazuje wyraźne pokrewieństwo z takąż grupą w ołtarzu bodzentyńskim, a grupa Chrystusa i Marii, unoszących się w obłokach na obrazie z Mszany Dolnej, jest jakby uproszczeniem tej samej grupy na obrazie z Bodzentyna. Również dostrzega się pewne podobieństwo w głowach poszczególnych postaci, które znów w obu obrazach są dość płasko, wyraźnie linearnie traktowane.

Silniejszy może jeszcze aniżeli z ołtarzem bodzentyńskim związek wykazuje pod względem formalnym obraz z Mszany Dolnej z szeregiem dzieł malarskich, które jeśli nie wyszły wszystkie z warsztatu mistrza tego tryptyku, to w każdym razie należą do kręgu jego wpływów. W pierwszym rzędzie zwrócić musimy uwagę na dwa obrazy, przedstawiające również Zaśnięcie Matki Boskiej, z których jeden (fig. 7) znajduje się na plebanii w Chodowie (powiat miechowski), a pochodzi z tamtejszego kościoła parafialnego [2], drugi

[1] Sokołowski M., aneksy do pracy Szyszko-Bohusza A.: *Beszowa, Skalmierz i system krakowski. Bodzentyn* (Spraw. KHS IX 1915, s. 101—8, fig. 53—5, 57—9). — Walicki M., *Ołtarz fary w Warcie na tle problemu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza* (Prace KHS VI 1934—5, s. 12*—13*). Walicki pierwszy wykazał w wymienionym studium duże znaczenie tego tryptyku dla krakowskiego malarstwa cechowego na początku w. XVI i związał z nim szereg obrazów, uznając je już to za dzieła warsztatowe, już to za pozostające pod jego wpływem. — Dobrowolski T., *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie* (Rocz. Krak. XXVI 1935, s. 227—8). [2] O obrazie tym wspomina Wiśniewski J. ks. (*Monografia dekanatu miechowskiego*, Radom 1916 s. 23), wyznacza mu jednak jako czas powstania w. XV. Wa-

(fig. 8) tworzy część środkową małego tryptyku, znajdującego się w Muzeum Narodowym w Warszawie [1]. Obrazy te, bardzo się ściśle ze sobą wiążące (obraz warszawski jest jakby powtórzeniem obrazu w Chodowie), posiadają wiele cech wspólnych z naszym obrazem. Dotyczy to zarówno podobieństwa głów, jak i poszczególnych motywów kompozycyjnych. Podobieństwo głów uderza w postaciach apostołów podtrzymujących Marię oraz w postaciach przedstawiających św. Jana. We wszystkich trzech obrazach znajdujemy zbliżoną kompozycję grupy utworzonej z postaci Marii i św. Jana oraz dwóch najbliżej poza Nią stojących apostołów. Sceny Wniebowzięcia, występujące w obrazach z Mszany Dolnej i warszawskim, są niemal identyczne. Wspólna jest wreszcie tym obrazom owa reliefowość ujęcia i mało plastyczny modelunek przedstawionych postaci.

Lecz i w innych obrazach, które bądź wyszły z warsztatu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza, bądź też powstały pod jego wpływem, znajdujemy wiele analogii z obrazem z Mszany Dolnej. Dostrzegamy je w epitafium z r. 1514 z Kasiny Wielkiej (Muzeum Diecezjalne w Tarnowie) [2], w którym postać św. Mikołaja szczególnie jest bliska postaci św. Piotra z obrazu w Mszanie Dolnej. Dostrzegamy je dalej w obrazach tryptyku w Racławicach Olkuskich [3], w skrzydłach tryptykowych w kościele parafialnym w Tarczku, w obrazie z Tymowej (Muzeum Narodowe w Krakowie) [4], w skrzydłach tryptykowych w kościele parafialnym w Zborówku, wreszcie w obrazie z Porąbki Uszewskiej [5], w którym głowy Matki Boskiej i św. Urszuli są w typie bardzo zbliżone do Matki Boskiej z obrazu w Mszanie Dolnej. W całej tej grupie stwierdzamy obok podobieństwa głów ten sam płaszczyznowo-linearny sposób ujęcia zarówno całej kompozycji, jak i poszczególnych postaci [6].

Omawiając w r. 1934 tryptyk w Racławicach Olkuskich z czasu ok. r. 1511, który wiąże się ściśle z ołtarzem bodzentyńskim, zwróciłem uwagę na wpływ, jaki na ten tryptyk wywarł poliptyk św. Jana Jałmużnika z augustiańskiego kościoła św. Katarzyny w Krakowie, obecnie w tamtejszym Muzeum Narodowym, czego dowodem jest — poza podobieństwem głów — skopiowanie do nasady tego tryptyku środkowego obrazu poliptyku augustiańskiego (fig. 9) [7]. I w innych obrazach, pozostających w związku z ołtarzem

licki M. (*Ołtarz fary w Warcie*, s. 13*) uważa Zaśnięcie N. P. Marii w Chodowie za wytwór epigona warsztatu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza.

[1] Gembarzewski B., *Muzeum Narodowe w Warszawie* (Muzea Polskie III, Kraków 1926, s. 34, tabl. 293). Na predelli tego tryptyku, pochodzącego z Lublina, znajduje się data 1546. [2] Walicki M., *Polska sztuka gotycka. Katalog Wystawy zorganizowanej przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie*, Warszawa 1935, s. 52, tabl. CIV. [3] Na plebanii w Racławicach Olkuskich znajduje się kilka obrazów cechowych z pocz. w. XVI, które wchodziły niegdyś w skład jednego tryptyku. Środkowy obraz przedstawia św. Rodzinę. Z obrazów skrzydłowych zachowały się tylko trzy: Zwiastowanie (na odwrociu śś. Florian i Wojciech), Nawiedzenie (na odwrociu śś. Mikołaj i Stanisław) i Hołd Trzech Króli (na odwrociu śś. Bartłomiej i Paweł). Znajdujący się tam nadto obraz św. Jana Jałmużnika tworzył pierwotnie zapewne nasadę tego tryptyku (zob. Szablowski J., *Średniowieczne zabytki w kościele parafialnym w Racławicach Olkuskich*, Spraw. PAU XXXIX 3, 1934, s. 6). [4] Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, wiek XIV—XVI*, Kraków 1929, nr 42, fig. 62. [5] Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce*, I, Kraków 1925, fig. 182. [6] Obok wyraźnie już w nauce zarysowanej grupy obrazów, wiążących się z warsztatem Mistrza Ołtarza Bodzentyńskiego lub ulegających jego wpływowi, występuje w pierwszej ćwierci w. XVI na terenie Małopolski południowo-zachodniej (w powiatach gorlickim i dawnym grybowskim) druga grupa obrazów, dotąd w historii malarstwa polskiego nie wyodrębniona. Należy tu tryptyk z kościoła w Wójtowej (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie) z r. 1525 (Tomkowicz S., *Powiat gorlicki*, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej I, Kraków 1900, 315—7), dalej tryptyk w kościele w Libuszy (Tomkowicz *o. c.* s. 263—4, fig. 57), tryptyk z kościoła w Korzennej, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie (Kopera F., *Muzeum Narodowe w Krakowie*, Muzea Polskie I, Kraków 1923, s. 12, tabl. 34. — Kopera F. i Kwiatkowski J., *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1929, s. 67—71, fig. 63—6) i fragment tryptyku z Korzennej również w krakowskim Muzeum Narodowym (Kopera i Kwiatkowski *o. c.* s. 71—2, fig. 67). Obok malarstwa sztalugowego uprawiał ów warsztat także malarstwo ścienne, na co wskazują polichromie drewnianych kościołków w Krużlowej Wyżnej z r. 1520 (Tomkowicz *o. c.* s. 134—6. — Kopera F. i Lepszy L., *Kościoły drewniane Galicji Zachodniej*, Kraków 1916, s. 108, fig. 179) i w Libuszy z r. 1523 (Tomkowicz *o. c.* s. 260—2. — Kopera i Lepszy *o. c.* s. 115—6, fig. 194—206). W dziełach tej grupy, łączącej pod względem stylowym elementy gotyckie z silnymi już znamionami renesansowymi, dostrzega się wybitnie płaszczyznowo-linearne, wprost graficzne traktowanie przedstawień. Bardzo charakterystyczną cechą tej grupy jest typ twarzy postaci męskich i kobiecych, owalnej, o wysokim wypukłym czole, wysoko zakreślonych i podniesionych brwiach, lekko zadartym nosie i drobnych ściągniętych ustach, zbliżający się nieco do typów kobiecych grupy związanej z ołtarzem bodzentyńskim. [7] Szablowski *o. c.* s. 6.

bodzentyńskim, dostrzegamy pewien wpływ — to słabszy, to znów silniejszy — ołtarza augustiańskiego. W obrazie z Mszany Dolnej, zaliczającym się do kręgu wpływów ołtarza bodzentyńskiego, znajdujemy nikły tylko wpływ ołtarza św. Jana Jałmużnika, ograniczający się jedynie tylko do pewnych typów, jak apostoła, podtrzymującego N. P. Marię po stronie lewej, lub stojącego tuż za nim apostoła w kapturze na głowie.

Jak wynika z powyższych rozważań obraz z Mszany Dolnej łączy się pod względem stylistycznym z ołtarzem bodzentyńskim i szeregiem obrazów koło niego zgrupowanych, których powstanie — z małymi wyjątkami — przypada na pierwszą ćwierć w. XVI i które wyszły z krakowskiego środowiska artystycznego.

O. Benesch w swej pracy *Der Meister des Krainburger Altars* opublikował obraz Zaśnięcia Matki Boskiej [1], bardzo bliski omówionej wyżej grupie obrazów w Bodzentynie, w Chodowie, w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Mszanie Dolnej. Obraz ten określa on jako dzieło mistrza karynckiego z końca dziewięćdziesiątych lat w. XV. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się identyczny z powyższym obraz (fig. 10), reprodukowany przez M. Walickiego w katalogu Wystawy polskiej sztuki gotyckiej w r. 1935 [2]. M. Walicki wyznacza temu obrazowi jako czas powstania lata ok. r. 1520 i przypisuje go warsztatowi Mistrza Ołtarza Bodzentyńskiego. Ponieważ O. Benesch nie zna z autopsji reprodukowanego przez siebie obrazu i nie wie, w jakiej miejscowości on się znajduje, a opublikował go jedynie na podstawie fotografii znalezionej w zbiorze klisz malarstwa austriackiego [3], przeto zdaje się nie ulegać watpliwości, iż mamy tu do czynienia z jednym i tym samym obrazem. Do Muzeum warszawskiego obraz ten dostał się drogą pośrednią z kolekcji W. Kolasińskiego, a według tradycji muzealnej pochodzi z Kielecczyzny [4]. Mimo pokrewnego charakteru całości, jak i podobieństwa w poszczególnych motywach obraz ten wykazuje zwłaszcza w typach twarzy wyraźne różnice od wspomnianych wyżej czterech obrazów Zaśnięcia N. P. Marii. T. Dobrowolski [5] łączy go — i nie bez przekonywujących argumentów stylistycznych — wraz z obrazami św. Rodziny z Olpin i z Rychnowa oraz z obrazem przedstawiającym Spotkanie św. Joachima ze św. Anną (obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Włocławku) w grupę, którą przypisuje jednemu warsztatowi, zapewne krakowskiemu z pocz. w. XVI, nazywając kierownika tego warsztatu Mistrzem Rodziny N. M. Panny.

W dyskusji zauważył dr Jerzy Dobrzycki pewne podobieństwo apostoła z kadzielnicą na obrazie w Mszanie do niektórych postaci na tryptyku św. Jana Jałmużnika u św. Katarzyny w Krakowie, obecnie w krakowskim Muzeum Narodowym, w związku z czym należałoby może odnośnie do obrazu mszańskiego wziąć pod uwagę malarstwo węgierskie.

Dr Szablowski zgadza się z poglądem co do pewnego wpływu poliptyku św. Jana Jałmużnika. Sprawę oddziaływania tego ołtarza na grupę obrazów, wiążących się z ołtarzem bodzentyńskim, do której obecnie i obraz z Mszany został przez niego zaliczony, poruszył już wcześniej, omawiając tryptyk w Racławicach Olkuskich [6].

Dr Kazimierz Buczkowski przedstawił komunikat pt. *Przyczynki do dziejów zegarmistrzostwa w Polsce.*

1. Autor omówił zegar stołowy, mosiężny, złocony, z mechanizmem bogato przyozdobionym, stojący na nóżkach dobrze modelowanych w kształcie delfinów. Zegar ten, wyjątkowo jak na ten typ duży, własność Muzeum Narodowego w Krakowie (nr 72.555), ma sygnaturę *Wolfgang Prenner Cracaw.* Zegarmistrza tego wymieniają akta cechowe pod datą 1667 i 1671.

2. Tego samego typu mały zegar, własność Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, odznacza się pięknie zdobionym mechanizmem, w którym zwraca uwagę kluba, tzw. kok, w kształcie orła polskiego. I ten zegar jest wyrobem krakowskim, jak głosi napis *Iacobus*

[1] Benesch O., *Der Meister des Krainburger Altars* (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte VIII, Wien 1932, s. 65, fig. 114). [2] Walicki, *Polska sztuka gotycka. Katalog...* s. 52, tabl. CIII. [3] Informacji tych udzielił mi dr O. Benesch za łaskawym pośrednictwem dr K. Gutmanówny. [4] Wiadomości tych użyczył mi łaskawie na podstawie aktów muzealnych doc. dr M. Walicki, kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie. [5] Dobrowolski T., *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie* (Rocz. Krak. XXVI, Kraków 1935, s. 222—3). [6] Szablowski J., *Średniowieczne zabytki w kościele parafialnym w Racławicach Olkuskich* (Spraw. PAU XXXIX 3, 1934, s. 6).

11 i 12. Talerz emaliowany z Limoges w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Fot. S. Kolowiec.

Lichty Cracoviae. Zegarmistrz ten wymieniany jest w aktach w połowie w. XVIII, także jako starszy cechu.

3. Szafkowy zegar w zakrystii kościoła Mariackiego w Krakowie wyszedł z miejscowej pracowni zegarmistrza Michała Żebraskiego w pierwszej połowie w. XIX.

4. Spośród członków krakowskiego cechu zegarmistrzowskiego, wymienianych w aktach cechowych, wspomnieć warto Gotfryda Krosza, który w r. 1797 przeprowadził oddzielenie zegarmistrzów od cechu ślusarzy, a zmarł w r. 1813, mając lat 84 [1]. Zegary jego roboty spotyka się w domach krakowskich. Inny zegarmistrz Krosz, imieniem Antoni, zmarł w r. 1812.

Z archiwaliów wynika, że w Krakowie wykonywano także i drewniane ujęcia zegarów. Pozwolenie na wyrób „zegarów drewnianych" otrzymał w r. 1814 Balcer Rayner [2].

5. Oprócz zegarów krakowskich uwzględnił autor także i pozakrakowskie, jak np. mosiężny zegar stołowy w klasztorze benedyktynek w Staniątkach, naśladujący głos sygnaturki klasztornej, wyrób Michała Segnitza w Gdańsku; dalej ścienny zegar, wykonany przez Franciszka Gügenmusa, nadwornego zegarmistrza Stanisława Augusta (własność p. Leona Kostki w Krakowie) i wreszcie *cartel* w drewnianej oprawie, dzieło J. R. Draganowskiego w Warszawie z pierwszej połowy w. XIX. Ostatni z tych zegarów (obecnie w handlu antykwarskim) to interesujący przykład kultu księcia Józefa: na jego tarczy obok oznaczających godziny cyfr widnieją litery, które razem tworzą „X. Poniatowski".

Nie wiadomo, w którym z polskich miast powstał zegar szafkowy z tarczą, przyozdobioną metalowymi ornamentami rokokowymi, własność klasztoru reformatów w Wieliczce. Na jego mechanizmie widnieje obok daty 1769 sygnatura: Tomasz Czupakiewic.

Krótki artykuł pt. *Krakowskie zegary tzw. stołowe* ogłosił dr Buczkowski w miesięczniku Arkady II 10, 1936, s. 562—3, tamże cztery ilustracje.

Dr Zbigniew Bocheński przedstawił komunikat pt. *Talerz emaliowany z w. XVI z Limoges w Muzeum Narodowym w Krakowie*.

Talerz ten, o średnicy 204 mm, nabyty z rąk prywatnych przez Feliksa Jasieńskiego do oddziału jego imienia w krakowskim Muzeum Narodowym (fig. 11, 12), pokryty jest

[1] *„Mayster-taffel" zegarmistrzów krakowskich* w Arch. A. D. M. Krakowa, rpis dep. 828. [2] Arch. A. D. M. Krakowa.

w całości emalią malarską, spod której w kilku uszkodzonych miejscach przeziera miedziany rdzeń. Na czarnym tle o pięknym połysku, przeświecającym w miejscach cienko założonych lub uszkodzonych głębokim tonem ciemnoczerwonym, odbija dekoracja wykonana *en grisaille*, przy czym tylko karnacje są cielisto zabarwione. W niektórych akcesoriach dyskretnie użyto złota. Złotem wykonano również niektóre delikatne ornamenty wprost na czarnym tle, a czerwienią podkreślono płomienie.

Główne pole talerza (fig. 11) zajmuje scena biblijna z księgi Daniela (rozdział III), wyobrażająca króla Nabuchodonozora, siedzącego na tronie w otoczeniu dworzan, oraz piec ognisty, w którym widać trzech na rozkaz króla wrzuconych młodzieńców i anioła. Buchające z pieca płomienie ogarniają siepaczy. W tle wieża i w dali mury miasta. Na stopniu podwyższenia sygnatura P. R. Scenę tę oddziela od bordiury wąski pasek z plecionki, wykonany złotem. Bordiura skomponowana jest symetrycznie z fantastycznych gryfów powiązanych z kartuszami. U góry tabliczka z napisem DANIEL III. Tak napis, jak i wspomniana wyżej sygnatura oraz okna i gzymsy na wieży wykonane są już na glazurze szarą, matową farbą. Ponadto tylko płomienie podkreślono barwą czerwoną. Na odwrociu (fig. 12) środkowe pole talerza zajmuje koliste obramienie o motywie jajownika, ujmujące głowę rycerza w hełmie, przy czym czarne tło głowy pokryto złotymi punktami. Obramienie to okolone jest kartuszem o motywach wolutowych, wzbogaconym pękami owoców. Od bordiury, która od poprzedniej różni się tylko brakiem gryfów, oddziela kartusz delikatna złota wić.

Styl i technika talerza wiążą się z dziełami Piotra Reymond (ur. ok. 1513, zm. po r. 1584)[1]. Malował on prawie wyłącznie *en grisaille* na tle czarnym lub ciemnoniebieskim, a ciała zabarwiał kolorem cielistym. Używał ponadto złota, a dzieła swe sygnował literami P. R. Wzory scen i ornamenty brał z rycin włoskich, francuskich i niemieckich. Rysunek jego emalii odznacza się czarnym, dość twardym konturem, modelunek wykonywany już to przez nakładanie kilku warstw farby, rozprowadzanej w miarę potrzeby, względnie modelowanej wypukło, już to przez wydrapywanie ostrym narzędziem kresek cieniujących[2].

Zestawienie talerza w krakowskim Muzeum Narodowym z niektórymi dziełami Reymonda upoważnia do wniosku, że mamy tu do czynienia jeżeli nie z jego dziełem własnoręcznym, to w każdym razie z wyrobem jego warsztatu. I tak na talerzu niegdyś w kolekcji Spitzera w Paryżu, wyobrażającym alegorię miesiąca stycznia, a zbliżonym do naszego wymiarami, uderza bordiura prawie identyczna z tą, która okala scenę z piecem ognistym. Prawie taki sam jest wzór złotej plecionki. Styl postaci, ich ubiory i typy, taki szczegół jak rysunek nóg z charakterystycznym uwydatnieniem kolan — wszystko to mówi o tym samym artyście, a nadto nasuwa przypuszczenie, że i ryciny, które tu posłużyły za wzór, wyszły w obydwóch wypadkach spod rylca jednego i tego samego sztycharza, a mianowicie Stefana de Laulne. Zgadzają się też cieliste karnacje, dyskretne użycie złota i odcień barwy czerwonej w ogniu[3]. Również porównanie z czarą w Muzeum Ks. Czartoryskich[4] daje wiele punktów stycznych. Pomijając już technikę w obydwóch wypadkach identyczną, wskażę na styl sceny Dawid grający przed Saulem na arfie, pokrywający się ze stylem sceny na naszym talerzu także w szczegółach, jak rysunek rąk, głów, a zwłaszcza nóg o charakterystycznej budowie kolan. Rycina, która tu była wzorem, należała niewątpliwie do tej samej serii, co wzór Nabuchodonozora z młodzieńcami w piecu ognistym na talerzu krakowskim. Fryz z jajownika, widoczny na nodze i na zewnętrznej stronie czary, jest prawie identyczny z obramieniem głowy rycerza na odwrociu talerza krakowskiego. Sygnaturę P. R. i inne napisy wykonano tą samą, szarą, matową farbą na glazurze, a sposób kładzenia złoceń na akcesoriach jest również identyczny, jak w Krakowie. Porównanie poszczególnych motywów ornamentalnych na naszym talerzu z takimiż szczegółami na szeregu dzieł Piotra Reymonda dowodzi wspólnego ich autorstwa. Tak np. złotą wić roślinną z odwrocia talerza spotykamy na brzegu talerza w Ambraser Sammlung

[1] Thieme U. u. Becker F., *Allg. Lexikon d. bild. Künstler* XXVIII, Leipzig 1934, s. 213. [2] Fromowicz-Stillerowa H., *Emalie malarskie z Limoges w zbiorach krakowskich* (Prace KHS III 1923, s. 54—5 i 57—8). [3] *La Collection Spitzer* II, Paris 1891, tabl. XIII i tekst s. 146. [4] Fromowicz-Stillerowa *o. c.* s. 56 i n., fig. 7a i 8a.

w Wiedniu [1] oraz na solniczkach w Muzeum Sztuki Uniw. Jagiell. które Fromowicz-Stillerowa przypisała Piotrowi Reymondowi [2], a które — mimo pewnej różnicy poziomu artystycznego, zwykłej w poszczególnych utworach Reymonda, a tłumaczącej się nierównomiernym współudziałem pomocników warsztatowych [3] — posiadają ten sam styl, co talerz ze zbiorów Jasieńskiego. W szczególności styl i modelunek głowy antycznej na jednej z solniczek pokrywa się zupełnie ze stylem i modelunkiem głowy rycerza na odwrociu omawianego talerza, przy czym tło w obu wypadkach jest czarne, zasiane złotymi punktami. Wskażę wreszcie na uderzające podobieństwo rysunku i modelunku obłoczków na talerzu ze sceną Wenery na morzu, również w zbiorach wiedeńskich [4]. Nie podobna zresztą wyczerpać całego materiału porównawczego, który przy tej analizie może się okazać przydatny, toteż ograniczę się już tylko do zacytowania publikacji, w których reprodukowane są podobne dzieła Piotra Reymonda [5].

13. Nagrobek rycerza w kościele bernardynów w Lublinie.

Posiedzenie z dnia 23 maja 1935

Dr Krystyna Sinkówna przedstawiła pracę pt. *Hieronim Canavesi*. Praca ta ukazała się w XXVII tomie Rocznika Krakowskiego i w osobnej odbitce, Kraków 1936.

W dyskusji czł. Julian Pagaczewski zwrócił uwagę na płytę z postacią rycerza, znajdującą się w kościele bernardynów w Lublinie (fig. 13). Ma ona cechy stylistyczne dzieł Canavesiego, względnie jego warsztatu, a zbliża się najbardziej do płyty Rokossowskiego w Szamotułach, której jest jakby swobodną repliką. Nad płytą, będącą oczywiście pozostałością większego nagrobka, jest wmurowana tablica z polskim wierszowanym napisem, odnoszącym się do Andrzeja Osmólskiego, zmarłego w r. 1598, któremu żona ufundowała nagrobek. Canavesi zmarł w r. 1582, a więc 16 lat wcześniej niż Osmólski. Jeżeli płyta została niewłaściwie złączona z napisem pochodzącym z innego nagrobka, to wtedy mogłaby być dziełem Canavesiego lub jego warsztatu; jeżeli zaś obie te części są pozostałością nagrobka Osmólskiego, to wdowa musiała jakiemuś nieznanemu rzeźbiarzowi polecić wzorować się na pomniku Rokossowskiego lub jakimś do niego bardzo podobnym, a dziś nieznanym dziele Canavesiego.

Doc. Stefan Komornicki, znając nagrobek lubelski w oryginale, wyjaśnił, że tablica Osmólskiego nie należy do płyty z figurą rycerza.

[1] Reprod. Illg A., *Limoger Email* (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses II. Wien 1884, s. 115). [2] Fromowicz-Stillerowa *o. c.* s. 52 i n., fig. 6. [3] O dużej produkcji P. Reymonda, o jego warsztacie i o nierównej wartości tych dzieł wspomina Fromowicz-Stillerowa (*o. c.* s. 55) oraz *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes* I. Berlin, s. 636 i inni autorzy. [4] Reprod. Illg *o. c.* tabl. X. [5] *Ill. Geschichte des Kunstgewerbes* I. tabl. przy s. 636 oraz *Musée National du Louvre: Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes du moyen age au XVII^e siècle* par J. J. Marquet de Vasselot Paris, tabl. XLVII—XLIX.

14. Marcello Bacciarelli, portret Aleksandra I, własność Stefana hr. Ciecierskiego w Warszawie.
Fot. A. Sitowski. Warszawa.

Posiedzenie z dnia 6 czerwca 1935

Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne ś. p. Ferdynandowi Bostlowi, zmarłemu dnia 10 kwietnia 1935[1].

Czl. ks. biskup Michał Godlewski przedstawił komunikat pt. *Nieznany portret Aleksandra I przez Bacciarellego.*

Portret ten (fig. 14), nieznany Daszkowowi, który opracował ikonografię Aleksandra I, i w ogóle nigdzie nie publikowany, jest własnością Stefana hr. Ciecierskiego w Warszawie. Przedstawia cara w całej postaci, w polskim mundurze generalskim, ze wstęgą orderu orła białego. W tle płaszcz purpurowy, karta konstytucji Królestwa Polskiego i korona, którą później w r. 1829, koronował się Mikołaj I w Warszawie na króla polskiego, a która po roku 1863 została zniszczona. Portret wyszedł spod pędzla Bacciarellego († 5 I 1818) w ostatnich dwóch latach jego życia. Nabył go Dominik Ciecierski, marszałek szlachty obwodu białostockiego, pradziad dzisiejszego właściciela.

Przy sposobności autor wspomniał o prywatnym, bardzo serdecznym liście króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III do cara Aleksandra I. Król wyjaśnia carowi, że polskie insygnia koronacyjne, zabrane w r. 1795 z Krakowa, zostały przetopione, z wyjątkiem minimalnych drobiazgów. O tym liście mówił autorowi przed wojną wielki książę Mikołaj Michajłowicz.

Dr Kazimierz Bulas przedstawił pracę pt. *Chronologia attyckich stel nagrobnych epoki archaicznej.* Praca dra Bulasa ukazała się w druku jako osobna broszura, Kraków 1935.

Współpracowniczką Komisji wybrana została dr Anna Misiąg-Bocheńska.

Posiedzenie z dnia 13 czerwca 1935

Prof. dr Stanisław Jan Gąsiorowski przedstawił pracę pt. *Kultura materialna a sztuka wobec systematyki kultury materialnej.*

Praca ta ukazała się w druku w języku francuskim pt. *Le problème de la classification ergologique et la relation de l'art à la culture matérielle* (N⁰ supplémentaire 1 du Bulletin

[1] Ferdynand Bostel, urodzony we Lwowie 5 V 1860, zmarły tamże 10 IV 1935, po ukończeniu studiów historycznych na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego był przez szereg lat profesorem gimnazjów w Brodach i Lwowie, a od r. 1905 do r. 1924 dyrektorem II Gimnazjum we Lwowie. Był współpracownikiem Komisji Historii Sztuki od r. 1892 i Komisji Historycznej P. A. U. od r. 1893, członkiem czynnym Towarzystwa Naukowego we Lwowie i członkiem honorowym Polskiego Towarzystwa Historycznego. Ogłosił drukiem kilkadziesiąt rozpraw i artykułów, spośród których o historię sztuki potrącają: *Przyczynki do dziejów złotnictwa lwowskiego XVI i XVII w., Inwentarz obrazów polskiego zbioru z r. 1780, Z dziejów malarstwa lwowskiego, O malarzach ruskich przedmiejskich we Lwowie, O żydach złotnikach XVIII w., Kilka wiadomości o złotnictwie i malarstwie w Przemyślu*, wszystkie w V tomie Sprawozdań KHS, *Przyczynek do dziejów restauracji katedry lwowskiej w XVIII wieku* (Spraw. KHS VII) i kilka drobniejszych

International de L'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, Classe de Philologie — Classe d'Histoire et de Philosophie, Cracovie 1936).

W dyskusji wysunął czł. Wojsław Molè sprawę seryjnych wytworów artystycznych: tutaj przeżycie artystyczne ma twórca pomysłu, nie mają go natomiast wykonawcy licznych egzemplarzy podług tego wzoru. Każdy posiadacz jednego z tych egzemplarzy może znów mieć te przeżycia. Podobnie jest z pratypem, którego powstaniu towarzyszy przeżycie artystyczne twórcy, i okazami pochodnymi, które mogą wywoływać przeżycia u widzów-odbiorców, ale nie u wykonawców. Tak np. freski wschodnio-turkiestańskie wywołują u widza przeżycia artystyczne, mimo że je malowano przez patrony (częściowo zachowane), a nie wywoływały niezawodnie żadnych przeżyć u malarzy, którzy je przez te patrony wykonywali; natomiast artysta, który projektował owe patrony, miał przeżycia w momencie tworzenia. Zasadnicza różnica między dziełem sztuki a dziełem kultury materialnej polegałaby na tym, że dzieło kultury materialnej może być zarazem dziełem sztuki, natomiast dzieło sztuki nie musi być równocześnie przedmiotem użytkowym, a zatem należącym do dziedziny kultury materialnej. Zauważa w końcu, że funkcja artysty u Plotyna jest już inaczej pojmowana, aniżeli u filozofów dawniejszych.

Doc. Stefan Komornicki zauważa, że gdyby przyjąć, iż kultura materialna obejmuje wszystkie starożytności przechowane w postaci jakichkolwiek zabytków, to cała sztuka zmieściłaby się w obrębie kultury materialnej. Na sztokholmskim kongresie historyków sztuki próbowano twierdzić, że w obrębie szerszego pojęcia sztuki mieści się w całości ciaśniejsze pojęcie archeologii klasycznej. Doc. Komornicki przeciwstawił się takiemu stawianiu sprawy twierdząc, że nie cała archeologia klasyczna mieści się w sztuce, bo jej nieartystyczna część granice sztuki przekracza. — Niektórzy w rysunkach i malowidłach z epoki paleolitycznej widzą dzieła sztuki magicznej. Założenie, które te dzieła do życia powołało, byłoby więc natury nie artystycznej, lecz użytkowej (szło np. o zaczarowanie jelenia, by stał się łupem rysownika-myśliwego). Byłyby to więc zabytki kultury materialnej. Zdaniem doc. Komornickiego do kultury materialnej należą techniki artystyczne, ale sam artyzm dzieła (gdyby to nawet było dzieło użytkowe) wykracza poza granicę kultury materialnej — w dziedzinę sztuki. — Przeżycie artystyczne u widza-odbiorcy nie jest zależne od tego, czy dzieło istnieje w jednym egzemplarzu, czy też — jak np. grafika lub porcelana — w wielu egzemplarzach.

Prof. Tadeusz Szydłowski nawiązując do uwagi prof. Gąsiorowskiego, że rzeźbiarze w starożytności byli uważani za rzemieślników i że ich stanowisko społeczne było niższe, aniżeli malarzy, sądzi, iż arcydzieła rzeźby greckiej dowodzą, że rzeźba była wysoko ceniona, że tym samym i stanowisko rzeźbiarzy musiało być wyższe, aniżeli rzemieślników. Rozkwit rzeźby nie byłby możliwy, gdyby jej nie uważano za sztukę. Michał Anioł, uprawiając rzeźbę i malarstwo, uważał oba te działy za równouprawnione.

Doc. Adam Bochnak nie sądzi, by istniał jakikolwiek związek między poziomem sztuki w danej epoce a stanowiskiem społecznym artystów. W średniowieczu artyści nie są uważani za coś lepszego od szewców czy piekarzy, są zorganizowani w takich samych cechach, jak ci ludzie, których dziś uważamy za rzemieślników, a mimo to tworzą bardzo wybitne dzieła sztuki. W Poznaniu uchwałą Rady Miejskiej z dnia 9 grudnia 1489 utworzono wspólny cech malarzy, hafciarzy, złotników i — aptekarzy [1]. Wszyscy oni byli uważani za rzemieślników. W średniowieczu nieznane było pojęcie plagiatu, godziło się namalować obraz podług cudzej ryciny, byle solidnie, co dowodzi, że i sami artyści uważali się za wykonawców, rzemieślników. W Polsce jeszcze nawet w r. 1623 musiał król Zygmunt III wyraźnie zaznaczać, że zajmowanie się malarstwem nie uchybia szlacheckiej godności Krzysztofa Boguszewskiego [...artem pictoriam (per quam generi et natalium suorum nobilitati derogare nequaquam potest) exercere...] [2]. Widocznie nasuwały się wątpliwości,

notatek. Jako historyk Bostel nie wdawał się w dociekania historyczno-artystyczne, lecz poprzestawał na ogłaszaniu i komentowaniu materiałów archiwalnych, niejednokrotnie pierwszorzędnej wartości dla historii sztuki. Cześć jego pamięci. *(J. P.)*

[1] Kaczmarczyk K., *Malarze poznańscy w XV w. i ich cech* (odb. z Kroniki Miasta Poznania 1924, s. 5). [2] Głębocka Piotrowska I., *Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku XVII w.* (odb. z Kroniki Miasta Poznania 1928, s. 81).

czy szlachcicowi wypada malować, skoro król uważał za wskazane to wyjaśnienie dorzucić. Jakub Sobieski pozwolił wprawdzie synom swoim Janowi i Markowi uczyć się muzyki, dodał jednak, że nie warto na to zbyt dużo czasu poświęcać, bo przecież synów kasztelańskich stać będzie na zapłacenie sobie pierwszorzędnej kapeli [1].

Prof. Szydłowski zauważa, że w miarę wzrostu poczucia wartości dzieła sztuki także i artyści uważają się za coś lepszego od rzemieślników.

Czł. Julian Pagaczewski zaznacza, że artyści dochodzą do większego znaczenia społecznego właściwie dopiero od w. XVI począwszy. W Polsce i w w. XVI nie są uważani za coś innego, jak tylko za rzemieślników. Przykładem uchwała kapituły krakowskiej z 17 marca 1559, aby tak wspaniałego i znakomitego dzieła, jakim jest pomnik Piotra Boratyńskiego, nie umieszczać w ciasnym kącie koło kaplicy Olbrachta, lecz szukać innego miejsca. Mimo tych zachwytów nazwiska rzeźbiarza nie zanotowano [2]. W rachunkach z w. XVII i XVIII takie pozycje, jak „panu architektowi za plany", należą do zjawisk powszechnych, tak jak dziś notuje się w rachunkach domowych „krawcowi za naprawę płaszcza" itp. Niskie stanowisko społeczne artystów nie pociąga za sobą niskiego poziomu sztuki.

Prof. Gąsiorowski podkreśla, że tak w wynalazku, jak i w dziele sztuki pomysł, prototyp, jest połączony z przeżyciem twórczym. Przy wykonywaniu dzieła seryjnego, zależnego od prototypu, to przeżycie musi być słabsze, natomiast odbiorca, widz, może mieć równie silne przeżycie estetyczne wobec prototypu, jak i wobec egzemplarza pochodnego. — Co do malowideł paleolitycznych, to mimo ich magicznego charakteru, są one dziełami sztuki. Sztuka nie pokrywa się z kulturą materialną, lecz tylko technika, przy pomocy której powstaje dzieło sztuki, należy do kultury materialnej. — W związku ze sprawą społecznego stanowiska artystów, poruszoną przez prof. Szydłowskiego, podkreślić należy, że tekstów starożytnych, odnoszących się do tej kwestii, jest mało, że wiadomości pochodzą z drugiej ręki, że materiał jest więc mało mówiący. Mimo to jednak można na podstawie tekstów twierdzić, że stanowisko społeczne rzeźbiarzy greckich było niskie. Może się niektórzy rzeźbiarze wybili społecznie, ale ogół był uważany za rzemieślników. Inaczej mogło być z malarzami. Malarze byli w Grecji uważani za klasę wyższą niż rzemieślnicy, ale malarze ceramiczni byli w opinii współobywateli tylko rzemieślnikami, niczym więcej.

Współpracownikiem Komisji został wybrany dr Kazimierz Bulas.

Posiedzenie z dnia 31 października 1935

Przewodniczący czł. Julian Pagaczewski poświęcił wspomnienie pośmiertne ś. p. prof. drowi Janowi Sas Zubrzyckiemu [3], następnie, oddawszy przewodnictwo czł. Józefowi Muczkowskiemu, przedstawił swoją pracę pt. *Jan Michałowicz z Urzędowa*. Rozprawa ta ukazała się w Roczniku Krakowskim XXVIII i w osobnej odbitce, Kraków 1937.

Posiedzenie z dnia 14 listopada 1935

Czł. Feliks Kopera przedstawił wyniki swojej pracy pt. *Jan Maria Padovano i jego działalność w Polsce.*

Rozprawa ta ukaże się niebawem w Pracach Komisji Historii Sztuki.

---

[1] Brückner A., *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1937, s. 47. [2] Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krak.: Acta actorum Capit. Cathedr. Crac. V 1551—64, karta 338 v. [3] Dr Jan Sas Zubrzycki, ur. w r. 1860, zmarły dnia 4 sierpnia 1935, emerytowany profesor Politechniki Lwowskiej, był współpracownikiem Komisji w latach 1901—30. W jej wydawnictwach ogłosił rozprawy: *Jarosław i jego zabytki* (Spraw. KHS VII 357—96), *Kościół warowny w Bóbrce* (tamże s. 513—20; jest to część rozprawy pt. *Kościoły i cmentarze warowne w Polsce*, ogłoszonej wspólnie z M. Sokołowskim i G. Worobjewem) i *Rohatyn, miasto królewskie* (tamże VIII 377—98); z pracy o zabytkach Krosna ogłoszono tylko streszczenie (tamże VIII, s. CLXXV). Spośród innych prac zmarłego wymienić należy na tym miejscu rozprawę pt. *Krakowska szkoła architektoniczna XIV w.* (Rocz. Krak. II 1899, s. 109—50) oraz bardzo cenne wydawnictwo materiałów, wydrukowane własnym kosztem pt. *Skarb architektury*. *(J. P.)*

Dr Zbigniew Hornung przedstawił swoją pracę pt. *Jan Maria zwany il Mosca albo Padovano. Próba charakterystyki.*

Wymieniony w tytule artysta zwrócił na siebie uwagę przede wszystkim jedną z płaskorzeźb w bazylice św. Antoniego w Padwie. Prócz tego jednak niemałe zainteresowanie budziła od dawna wielostronna działalność padewskiego mistrza na ziemi polskiej, gdzie przypadło mu spędzić przeszło czterdzieści lat życia. Dzięki badaniom Planisciga jesteśmy w możności zdać sobie sprawę z pierwszego okresu jego twórczości na terenie rodzinnego miasta i pobliskiej Wenecji, obejmującego lata 1516—29. Dotkliwą lukę stanowi tylko brak dostatecznie ścisłych i wyczerpujących danych o jego pracach, wykonanych w Polsce, które przynależeć będą do okresu dojrzałości talentu mistrza. Zadaniem niniejszego referatu będzie ustalenie i zidentyfikowanie tego dorobku, aby następnie podjąć próbę charakterystyki fizjonomii artystycznej Jana Marii zw. il Mosca, opartej na całokształcie dochowanej jego spuścizny.

Przeprowadzone przez autora poszukiwania archiwalne pozwoliły przede wszystkim ustalić, że odniesione przez A. Grabowskiego do jego osoby nazwisko rodowe Fabrucci przysługiwało współcześnie żyjącemu w Krakowie kupcowi z Florencji. Następnie okazało się, że nie został on powołany do Krakowa celem wykonania w r. 1529 pomnika króla Zygmunta I, jak zwyczajnie dotąd sądzono na podstawie wzmianki Scardeoniego. Ostatnie bowiem badania źródłowe Komornickiego dowiodły, że pomnik ten zamówiony został kontraktem z dnia 6 lutego 1529 u rzeźbiarza królewskiego Bartłomieja Berrecciego z Florencji. Powyższa zaś wiadomość kronikarza padewskiego z r. 1560 odnosi się bez wątpienia do zaginionego nagrobka Zygmunta Augusta, przeznaczonego dla mauzoleum królewskiego w Wilnie, które wykonane zostało około r. 1555.

Najwcześniejszym utworem Padovana w Polsce będzie zatem dopiero pomnik biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej z lat 1530—2, który rozpoczyna szereg świetnych jego pomników nagrobnych. Niedługo po ukończeniu tego dzieła wykonał Jan Maria w r. 1533 na zamówienie tego biskupa marmurowe cyborium dla katedry krakowskiej, które zaginęło bez śladu. Być może jednak, iż nabyte w r. 1890 do Muzeum Narodowego w Krakowie dwa fragmenty rzeźbiarskie, przedstawiające adorujących aniołów, pochodzą z tego właśnie ołtarza. Charakterystyczne cechy stylowe pomnika biskupa Tomickiego pozwalają nam z kolei rzeczy rozpoznać dłuto padewskiego mistrza w kilku innych, pokrewnych jemu nagrobkach, a mianowicie Mikołaja Szydłowieckiego († 1532) w Szydłowcu, biskupa Jana Choińskiego († 1538) w katedrze na Wawelu, a zwłaszcza arcybiskupa Andrzeja Krzyckiego († 1537) w katedrze gnieźnieńskiej. Poza tym na początek czterdziestych lat w. XVI przypada powstanie płyty jednego z członków rodziny Betmanów w kościele Mariackim w Krakowie. Okres pełnego rozkwitu osiąga sztuka Padovana w okazałym nagrobku biskupa krakowskiego Piotra Gamrata, który w świetle zachowanego kontraktu wykonany został przez artystę w latach 1545—7. Bezpośrednio potem znajdujemy go zatrudnionego przy niewielkim pomniku dziecięcym Rafała Ocieskiego († 1547) w krużgankach klasztoru oo. dominikanów w Krakowie. Ostatnie zaś lata tego dziesięciolecia i pierwsze następnego wypełniła Padovanowi praca nad wspaniałym nagrobkiem królowej Elżbiety († 1545), żony Zygmunta Augusta, który w r. 1552 przewieziony został do Wilna z przeznaczeniem dla mauzoleum królewskiego. Ponieważ jednak było ono w toku budowy, która nigdy nie miała być ukończona, nagrobek umieszczono w katedrze, gdzie ostatecznie pozostał do czasu okupacji moskiewskiej w latach 1655—61, kiedy to wraz z późniejszym nieco pomnikiem drugiej małżonki Zygmunta Augusta Barbary († 1551) zniszczony został przez najeźdźców z niepowetowaną szkodą dla dziejów rzeźby renesansowej w Polsce.

Z szóstego dziesięciolecia w. XVI, które stanowi okres największej ekspansji talentu Padovana, dochodzi nas stosunkowo najwięcej informacji o naszym Padewczyku. I tak w r. 1551 otrzymał on zapłatę za model zamku biskupów krakowskich w Prądniku, który jednak w ciągu ostatnich stuleci zupełnie zatracił pierwotny swój wygląd stylowy. W roku następnym wykonał Padovano po dziś dzień zachowane w kościele Mariackim w Krakowie piękne marmurowe cyborium, oraz niedługo potem jakieś nieznane bliżej posągi dla tegoż kościoła, o które toczył się spór w r. 1555. Z czasu tego pochodzi następnie nagrobek

arcybiskupa Mikołaja Dzierzgowskiego, który tenże za życia swego polecił sobie wystawić w katedrze gnieźnieńskiej w r. 1553. Wreszcie pod koniec tego dziesięciolecia, w r. 1557, projektuje Jan Maria z Padwy słynną attykę szczytową Sukiennic krakowskich, która wywarła tak wielki wpływ na budownictwo polskie w. XVI, oraz dostarcza w roku następnym planu budowy schodów zewnętrznych tego budynku. Do wysokiej maestrii technicznej dochodzi Padovano w dwóch chronologicznie i stylowo do siebie zbliżonych pomnikach, którymi są nagrobek biskupa Jana Dziaduskiego († 1559) w katedrze przemyskiej oraz Jana Kamienieckiego, wojewodzica podolskiego († 1560), w kościele oo. franciszkanów w Krośnie. Poza tym z testamentu złotnika Jakuba Caraglio z Werony z r. 1565 dowiadujemy się, że Padovano miał otrzymać 80 zł za pomnik lekarza królewskiego Bonawentury Cardianiego; pomnik ten zaginął gdzieś bez śladu. W końcu na okres lat sześćdziesiątych przypada także praca nad monumentalnym nagrobkiem hetmana Jana Tarnowskiego († 1561) i syna jego Jana Krzysztofa († 1567) w katedrze w Tarnowie, w którym sztuka Padovana osiąga kulminacyjny punkt swojego rozwoju. Ostatnią pracą sędziwego artysty, wykonaną przed jego zgonem, który nastąpił prawdopodobnie na początku r. 1574, jest podwójny monument ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. W świetle testamentu Zygmunta Augusta z dnia 6 maja 1571 oraz dochowanych rachunków okazuje się, że posąg tego monarchy wykonał Jan Maria z Padwy, a nie Santi Gucci, jak stale dotychczas przyjmowano. Poza tym wszystko wskazuje na to, że w tym czasie, tj. w latach 1571—3, został usunięty poprzedni posąg Zygmunta I z r. 1529, który, sądząc po innych pracach nagrobkowych Berrecciego, jak np. pomnik biskupa Jana Konarskiego w katedrze na Wawelu, reprezentować musiał typ rzeźby w charakterze quattrocenta, i zastąpiony obecnie istniejącą figurą, noszącą wszelkie znamiona utworu schyłkowego renesansu. W pomnikach ostatnich Jagiellonów na Wawelu zaznacza się wyraźny upadek i degeneracja sztuki Padovana, nie przypominającej wtedy prawie już niczym poprzedniego okresu świetności.

Zestawiony powyżej materiał artystyczny daje nam wystarczającą podstawę do scharakteryzowania indywidualności twórczej padewskiego mistrza. Najbardziej znamiennym motywem, który przewijać się będzie we wszystkich utworach, jest postać zmarłego, leżąca na sarkofagu w uśpieniu, z głową opartą na ręce. Rodowód tego kompozycyjnego schematu, który na teren Polski przeszczepił Padovano, wywodzi się od Andrea Sansovina, który zastosował go po raz pierwszy w r. 1504 w nagrobku Pietra da Vicenza w S. Maria in Aracoeli w Rzymie, a następnie wykształcił w słynnych swoich pomnikach w kościele S. Maria del Popolo. Nowatorski czyn Sansovina znalazł niebawem licznych naśladowców zarówno w Rzymie, gdzie ten wątek pojawia się w pomnikach: kardynała „di S. Angelo" z r. 1511, papieża Hadriana VI, Armellinich z r. 1524 itd., a także w innych środowiskach Włoch, o czym świadczy nagrobek Rafaela Maffei († 1522) w S. Lino w Volterra dłuta Silvia Cosini z Fiesole oraz pomnik Giovanniego da Nola w Neapolu. Na teren północnych Włoch wprowadził motyw Sansovinowski Bartolommeo Clementi zwany Spani, autor nagrobka biskupa Buonfrancesca Arlottiego († 1508) w katedrze w Reggio, który wywarł doniosły wpływ na rzeźbiarza weneckiego Lorenza Bregno, jak tego dowodzi pomnik biskupa Lorenza Gabriello z r. 1512, niegdyś w oratorium koło Scuola di S. Marco w Wenecji, obecnie zaś w Museum für Kunst und Industrie w Wiedniu. Do rozpowszechnienia się omawianego wątku kompozycyjnego w północnych Włoszech przyczynił się także uczeń Sansovina Alfonso Lombardi, zwany Cittadella, swoimi pomnikami Alessandra Buttrigari z r. 1518 i Armaciotta de Ramazzotti z r. 1526 w S. Michele in Bosco w Bolonii. Wreszcie kierunek Sansovina reprezentuje Gianfrancesco da Grado albo Agrate swoimi nagrobkami Beltranda Rossiego († 1527) i Sforzina Sforzy w S. Maria della Steccatta w Parmie, wykonanymi po r. 1528.

Nie ulega wątpliwości, że na wyobraźnię twórczą Padovana decydujący wpływ wywarł nagrobek biskupa Lorenza Gabriello, na co już trafnie zwrócił uwagę Antoniewicz. Prócz tego jednak wolno wyrazić przypuszczenie, iż w czasie swej wędrówki szkolnej zawadził on o pobliską Emilię, gdzie z pewnością nie uszły jego uwagi wymienione powyżej dzieła w Reggio i Bolonii. W tym oświetleniu ukazuje się Jan Maria il Mosca jako jeden z wybitniejszych epigonów czy kontynuatorów sztuki Andrea Sansovina. W płaskorzeźbach

natomiast artysty, wyobrażających Madonnę z Dzieciątkiem oraz aniołów, wyśledzić się daje uderzająca zależność artysty od dzieł rzeźbiarza padewskiego Giovanniego Zorzi zw. Pyrgoteles († 1531). Analiza całokształtu twórczości Padovana poucza, że te klasyczne reminiscencje, które odnajdujemy w reliefie z Santo, będą charakterystyczną cechą jedynie młodzieńczego okresu jego twórczości. W następnych latach otrząśnie się on jednak rychło z tej szkolnej maniery i zgodnie z właściwym mu poczuciem formalnym pocznie tworzyć w duchu wybitnie naturalistycznym, wykazując wyraźnie echa tradycji szkoły Donatella, która na terenie Padwy zapuściła głęboko korzenie. Poza tym trudno oprzeć się wrażeniu, że do tej metamorfozy sztuki Padovana przyczyniło się również zetknięcie z wybitnie realistyczną twórczością Bartłomieja Berrecciego, który w chwili przybycia młodego artysty do Krakowa znajdował się u szczytu sławy.

Zdaniem dra Stanisława Świerza-Zaleskiego Padovano nie może być twórcą pomników Betmana i Szydłowieckiego, które cechuje zupełnie inne ujęcie formy, oraz prymasa Krzyckiego, a już w każdym razie płaskorzeźby nad postacią prymasa z Padovanem wiązać nie podobna. Artysta ten przez całą swoją działalność pozostaje klasykiem. Nie można go nazywać naturalistą, lecz chyba realistą.

Czł. Feliks Kopera zaznacza, że ostatnią znaną datą z życia Padovana jest marzec r. 1574; z tego czasu pochodzi potwierdzenie odbioru pewnej kwoty. Anioły nad postacią Krzyckiego mają styl jeszcze piętnastowieczny, zwłaszcza w zestawieniu z aniołami na sarkofagu Tomickiego.

Zdaniem dra Jerzego Dobrzyckiego wywody dra Hornunga o pomnikach obu Zygmuntów nie są dostatecznie umotywowane. Różnica między obydwoma pomnikami jest uderzająca. Różnią się też wyraźnie polskie utwory Padovana od padewskich.

Doc. Stefan Komornicki nie uważa figury nagrobnej Zygmunta I za dzieło Padovana, gdyż jest — jego zdaniem — za twarda w porównaniu z innymi rzeźbami tego artysty. Dla datowania tej figury rozstrzygającą powinna być analiza formalna.

Ks. doc. Tadeusz Kruszyński zwraca uwagę na posąg nagrobny rycerza hr. Gaspare di Comiso dłuta Antonella Gagini w kościele św. Franciszka w Comiso koło Raguzy sycylijskiej [1], pod względem układu bardzo zbliżony do posągu Zygmunta I. Nie ma potrzeby przesuwać czasu powstania figury królewskiej na okres aż tak późny, jak to czyni dr Hornung, bo i Comiso ma nogę bardzo silnie zgiętą w kolanie.

Dr Karol Estreicher zapytuje, czy autor uważa pomnik Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej za dzieło Padovana.

W odpowiedzi wyjaśnia dr Hornung, że pomnika Tarnowskiej nie wiąże z Padovanem, gdyż dzieła jego cechuje brutalny naturalizm odcinający je od realizmu innych współczesnych pomników, m. i. także od pomnika Tarnowskiej. Ten pomnik przypisuje dr Hornung jakiemuś od Padovana zależnemu rzeźbiarzowi, którego jednak cechuje większy styl. Płaskorzeźbę nad postacią Krzyckiego uważa za padewską pod względem stylu. Stwierdza kategorycznie, że na podstawie przeprowadzonych studiów nad rzeźbą włoską wyłącza możliwość powstania figury o takim układzie jak Zygmunt I około r. 1530. Od pomnika Tomickiego idzie ewolucja ruchu poprzez pomnik Gamrata, a w latach siedemdziesiątych w. XVI dochodzi do tego układu, jaki cechuje pomniki obu Zygmuntów. W sprawie datowania tych pomników powołuje się na testament Zygmunta Augusta [2]. Płaskorzeźba w Santo w Padwie to jedyne pewne dzieło Padovana we Włoszech. Dzieło to świadczy o mozolnym dociąganiu się artysty do stylu szkoły Lombardich. Padovano w Polsce nie klasycyzuje — zdaniem dra Hornunga — ale jest brutalnym realistą. Nagrobki Betmana i Szydłowieckiego uważa za pierwsze utwory Padovana w Polsce i sądzi, że należy je zestawiać z pomnikiem Tomickiego. Pomnik trzech Janów Tarnowskich trzeba datować na czas po r. 1547, w którym hetman, fundator tego dzieła, otrzymał tytuł hrabiowski.

[1] Pace B., *Restauri in Sicilia. La chiesa di S. Francesco e il castello medioevale di Comiso* (Bolletino d'Arte, Roma 1932, nr II, agosto, s. 67, fig. 12). [2] Ob. też Hornung Z., *Pomnik ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu* (Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego I, Lwów 1936, s. 379—402).

Posiedzenie z dnia 28 listopada 1935

Doc. Adam Bochnak przedstawił pracę pt. *„Opłakiwanie Chrystusa", obraz w głównym ołtarzu kościoła parafialnego w Bieczu.* Praca ta ukazała się w Księdze pamiątkowej ku czci Leona Pinińskiego I 79—97, oraz w osobnej odbitce, Lwów 1936.

Dr Zofia Ameisenowa zauważa w dyskusji, że obraz biecki jest przykładem manieryzmu rzymskiego. Autor oświadcza, że — jak to z jego pracy wynika — w zupełności tę opinię podziela, chociaż — zresztą celowo — że nie użył wyrazu „manieryzm".

Ponieważ dotychczasowy sekretarz Komisji dr Zbigniew Bocheński, wybrany ostatnio na lata 1933, 1934 i 1935, stanowczo prosił o nieponawianie jego wyboru na dalsze trzechlecie, przeto przewodniczący, po wyrażeniu mu uznania za gorliwą pracę na tym posterunku przez lat pięć, zarządził wybór nowego sekretarza na lata 1936, 1937 i 1938. Wybrany został docent U. J. dr Adam Bochnak.

Posiedzenie z dnia 12 grudnia 1935

Dr Kazimierz Buczkowski i dr Witold Skórczewski przedstawili pracę pt. *Krakowskie szkła gabinetowe XV—XVII wieku.* Praca ta ukazała się w miesięczniku Arkady II 4, 1936, s. 216—30 i w osobnej odbitce pt. *Dawne polskie szkła malowane.*

W dyskusji dr Jerzy Dobrzycki zwrócił uwagę na fakt, że biskup Trzebicki kazał rozszerzyć okna naw katedry krakowskiej, jak również na wiadomości archiwalne o witrażach osadzonych w tych oknach. Mogłyby to być właśnie krążki z herbami Trzebickiego i Jana Kazimierza. Wiadomo też, że okna zamku wawelskiego przyozdobione były witrażami, które zostały przez Austriaków wywiezione do jednej z rezydencji cesarskich. Poszukiwania przedsięwzięte przez St. Tomkowicza nie dały rezultatu.

Posiedzenie z dnia 16 stycznia 1936

Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne ś. p. prof. Władysławowi Kozickiemu, który zmarł we Lwowie dnia 11 stycznia 1936 [1].

Dr Alfred Lauterbach przedstawił pracę pt. *Pałac Brühlowski w Warszawie.*

Przepisy budowlane, istniejące w Dreznie już w połowie w. XVIII, uzupełnione i obostrzone przez Augusta II, nie mogły znaleźć zastosowania w Warszawie, a to ze względu na całkowicie odmienne warunki prawne i społeczno-polityczne. Warszawa, która już od w. XVII dzieliła się na dwa miasta: mieszczańskie, zabudowane zwarto w obrębie murów, i szlacheckie, zabudowane luźno pałacami i dworami na terenach jurydyk, miała w w. XVIII warunki szczególnie sprzyjające budownictwu.

Pałac Brühlowski, którego nazwa ustaliła się w drugiej połowie w. XVIII, sięga historią swej budowy do połowy w. XVII. Plac, na którym gmach ten wybudowano, nabył od Zebrzydowskich kanclerz Jerzy Ossoliński w r. 1641 i tu wystawił magnacką siedzibę. Pałac Ossolińskich musiał być gotowy już w r. 1643, skoro opisuje go Adam Jarzębski w swym *Gościńcu*, wydanym w r. 1643 [2]. Na miedziorycie E. J. Dahlbergha z r. 1656 widnieje on jako wielki, wysoki gmach o trzech kondygnacjach bez baszt lub pawilonów narożnych. Sztych ten jest w stosunku do pałacu bałamutny, gdyż w planie zasadniczym korpusu głównego pałac zmianom ulec nie mógł. Na sztychu Dahlbergha

[1] Władysław Kozicki, ur. w r. 1879 w Jackówce, studiował historię sztuki pod kierunkiem Jana Bołoz-Antoniewicza w Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, gdzie też otrzymał stopień doktora filozofii. W latach 1902—26 pracował w Wydziale Krajowym we Lwowie. Habilitował się po śmierci Antoniewicza w r. 1922, a w r. 1926 otrzymał katedrę nadzwyczajną historii sztuki nowożytnej. Dnia 1 października 1933 przeniesiony w stan nieczynny z powodu zwinięcia katedry przez Ministerstwo W. R. i O. P., przeszedł w rok potem na emeryturę. Współpracownikiem Komisji był od r. 1920, a członkiem Towarzystwa Naukowego we Lwowie od r. 1921. Z zakresu historii sztuki ogłosił studium ikonograficzne o św. Sebastianie (1906), książkę o Michale Aniele (1908) oraz w Sztukach Pięknych szereg monografii artystów polskich w. XIX i XX, jak Józef Mehoffer, Henryk Rodakowski. Osobno wydał większą książkę o Edwardzie Wittigu (1932). Jako dzieło pośmiertne ukazała się obszerna książka o Rodakowskim (1936). *(J. P.)*

[2] *Gościniec albo opisanie Warszawy.* Przedruk, Warszawa 1909 (oryginał w B. Kras. w Warszawie).

polegać żadną miarą nie można, gdyż pałac, umieszczony na dalszym planie, mógł w rysunku odbiegać od rzeczywistości, na co wskazuje przede wszystkim brak narożnych pawilonów wieżowych, tak charakterystycznych dla typu pałacu polskiego w w. XVII. Na planie, znajdującym się w Archiwum Państwowym w Dreznie, zatytułowanym *ein uralter Grundriss vom Palais und dazu gehörigen Gebäuden*, pochodzącym jednak z końca w. XVII lub początku XVIII, widnieją pawilony narożne, które niezawodnie istniały już wcześniej. Porównując widok pałacu Ossolińskich na sztychu Dahlbergha z rysunkiem i planem pałacu w Archiwum Drezdeńskim, figurującym pod nazwą *Sanguski Palais*, można wyciągnąć dwa wnioski. Albo rysunek pałacu na sztychu Dahlbergha nie odpowiadał rzeczywistości, albo też pałac był w końcu w. XVII do fundamentów przebudowany. Przeciw ostatniej hipotezie przemawiają mury przyziemia, zdające się pochodzić z epoki pierwszej budowy Ossolińskich, oraz zasadniczy plan gmachu, tak zgodny ze schematem rzutów poziomych pałaców w. XVII.

W czasie zawieruchy szwedzkiej (1657) pałac Ossolińskich musiał być poważnie zrujnowany, nie można jednak przypuszczać, aby restauracja, prowadzona przez Bellottiego w r. 1694, sięgała aż do fundamentów, tj. by Bellotti dodał narożniki wieżowe i zmienił w ten sposób pierwotny rzut poziomy. Brak źródeł nie pozwala stwierdzić dokładnie, jakie roboty były prowadzone w końcu w. XVII, tj. za czasów Lubomirskich, zdaje się jednak nie ulegać żadnej wątpliwości, że postać pałacu uległa bardzo poważnym zmianom.

W Archiwum Państwowym w Dreznie istnieje rysunek, przedstawiający fasadę korpusu głównego wraz z lewym pawilonem wieżowym od strony dziedzińca. Niedatowany ten rysunek jest prawdopodobnie zdjęciem architektonicznym pałacu przed przebudową Brühla. Ponieważ na rysunku nie są uwydatnione żadne braki spowodowane złym stanem budynku, przeto rysunek może być też projektem doprowadzenia gmachu do należytego stanu, jednak bez zmian zasadniczych. Rysunek korpusu głównego wykazuje budynek jednopiętrowy z boniowanymi arkadami przyziemia oraz arkadową loggią z balustradą i pilastrami na piętrze. Loggia zwieńczona jest szczytem rzeźbionym i figurą na osi. Motyw loggii z balustradą i szeroko rozwartym tympanonem z figurą na szczycie przypomina nieco loggię i tympanon pałacu Krasińskich, który budowano od r. 1676 do 1695. Loggie, łączące w pałacu Krasińskich ryzalit środkowy z ryzalitami bocznymi, chociaż różnią się rytmem i szczegółami zdobniczymi, opierają się na podobnej koncepcji, wykazując analogiczną klasycyzującą tendencję. Bellotti figuruje w rachunkach pałacu Krasińskich w latach od 1682 do 1693, a według rachunków w archiwum książąt Sanguszków J. Bellotti prowadził w r. 1694 restaurację naszego gmachu i był burgrabią tego pałacu, porównanie więc z pałacem Krasińskich wydaje się tym bardziej uprawnione.

Wspomniany rysunek zgodny jest z innym panoramicznym rysunkiem, nazwanym już w r. 1747 *uralt*, na którym widnieje pałac Sanguszków wraz z dziedzińcem, bramą i częścią pałacu Saskiego. Ponieważ rysunek ten pokrywa się z późniejszym zdjęciem architektonicznym, więc trzeba przyjąć, że gmach od przebudowy Lubomirskich do przebudowy Brühla istotnym zewnętrznym zmianom nie podlegał. Dla historii budowy gmachu rysunek ten jest dokumentem wielce cennym, gdyż pozwala stwierdzić stan pałacu w końcu w. XVII oraz określa, w jakim stopniu późniejsza przebudowa Brühla zachowała i wykorzystała architekturę pałacu Lubomirskich-Sanguszków.

Książę Janusz Sanguszko podejmuje w r. 1733 w gmachu roboty, które jeden z dokumentów ówczesnych nazywa nawet odbudową; w rzeczywistości były to zapewne tylko roboty restauratorskie. Pałac, przywrócony do stanu mieszkalnego, podlega jednak niebawem znów zniszczeniu; spowodowały je kwaterujące tam wojska saskie. Bezład, panujący w administracji majątków Sanguszkowskich, doprowadził aż do interwencji państwowej, a odbił się również na stanie gmachu, który dalej niszczał, a nawet gorzał. Akt z r. 1747, spisany przez komisję budowlaną królewską, stwierdza stan groźnego zniszczenia, wspomina o zapadniętych podłogach i spróchniałych wiązaniach. Archiwum Drezdeńskie posiada akty stwierdzające, że jeszcze przed sprzedażą pałacu Brühlowi przeprowadzono lustracje i sporządzono kosztorysy przebudowy. W obwolucie, zatytułowanym *Sanguskisches Palais betreffend in teutscher Sprache geschrieben*, znajduje się akt,

podpisany przez J. D. Jaucha, zatytułowany: *Revision des Palais nebst Offizen untern 27 February 1747.* Akt ten zawiera kosztorys w sumie 43.605 tynfów na restaurację korpusu głównego, oraz w sumie 21.025 tynfów na restaurację oficyn.

Należy wątpić, czy jakiekolwiek roboty według tych kosztorysów zostały wykonane. Prawdopodobnie w pierwszych latach po zmianie właściciela żadnych robót nie prowadzono, gdyż Brühl przebywał w Dreznie, zajęty swymi prywatnymi sprawami, a do Warszawy zjechał dopiero w r. 1756 wraz z Augustem III, wygnanym z Saksonii przez Fryderyka II. Rok ten lub rok następny należy uważać za datę rozpoczęcia przebudowy, która postać pałacu Sanguszków zdecydowanie zmieniła.

Porównując rysunek z Archiwum Drezdeńskiego, przedstawiający pałac przed przebudową Brühla, ze sztychem Rizzi-Zannoniego z r. 1772, od razu zauważyć można poważne zmiany. Jednopiętrowy korpus środkowy został nadbudowany. Piętro drugie, niższe od piętra pierwszego, otrzymało okna o łukach spłaszczonych, charakterystyczne dla w. XVIII. Dach dwuspadkowy zastąpiono wysokim dachem łamanym czterospadkowym, z dwoma oknami mansardowymi i balustradą z wazonami, wieńczącą górną kondygnację. Trójkątny szczyt nad środkowym ryzalitem przewędrował z pierwszego piętra na drugie. Rzeźby tympanonu zmieniono, dodając zwieńczenia rokokowe na osi i po bokach. Otwory arkadowe w przyziemiu pozostały, lecz ryzalit środkowy wysunięto tak, aby na ozdobnych konsolach podtrzymywał balkon z żelazną, lekką balustradą. Na rysunku drezdeńskim pawilony narożne mają po dwie nisze w przyziemiu i na pierwszym piętrze, zaś owalne wnęki na drugim. W niszach przyziemia stoją figury, nisze pierwszego piętra są puste, a wnęki drugiego piętra wypełnione biustami. Pomiędzy niszami, na osi pawilonu po jednym oknie na każdym piętrze. Natomiast na sztychu Zannoniego widoczne są trzy okna na wszystkich kondygnacjach pawilonu, co wskazuje, że pawilony uległy również przebudowie, jak to zresztą stwierdzają plany.

Główną różnicę wyglądu spowodowała nadbudowa piętra i zastosowanie łamanego, wysokiego dachu. Fasada uległa tylko silniejszemu rozczłonkowaniu, w następstwie czego architektura zyskała na lekkości, do czego przyczyniło się nadto wprowadzenie rokokowej dekoracji rzeźbiarskiej. Według wydanej w Lipsku w r. 1788 książki Henryka Kellera pt. *Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern* autorem pałacu Brühlowskiego w Warszawie jest Jan Fryderyk Knöbel, co potwierdzają też późniejsze leksykony, aż do Thieme-Beckera włącznie [1]. Za Knöblem przemawia list jego do Brühla z r. 1755, w którym zawiadamia, że ks. Czartoryski, właściciel pałacu przy ul. Ossolińskiej (dzisiejszy pałac Potockich), wystawił wzdłuż ulicy mur, jakoby tymczasowy, lecz stawiany tak solidnie, iż budzi się podejrzenie, że to coś trwalszego.

O Knöblu wiemy, że urodził się w Dreznie w r. 1724 i że tam zmarł w r. 1792. Był on uczniem znanego budowniczego drezdeńskiego J. Chr. Knöffla (1686—752), który zajmował stanowisko nadintendenta wszystkich królewskich budowli. Knöffel ulegał silnemu wpływowi francuskiemu (F. Blondel), łącząc rokoko z tendencjami klasycyzującej architektury. Dla Brühla budował pałac przy Augustusstrasse w Dreznie. Wydaje się wielce naturalnym, że Brühl miał zaufanie do Knöbla, jako do ucznia Knöffla, i że jemu pałac swój w Warszawie powierzył, tym bardziej że Knöbel objął w r. 1750 stanowisko konduktora urzędu budowlanego w Dreznie *(Kondukteur beim Dresdener Oberbauamt)*, był więc w służbie państwowej saskiej i w tym charakterze przydzielony został w r. 1753 majorowi J. P. von Jauchowi, dyrektorowi budowlanemu w Warszawie, którego miejsce zajął w rok później [2].

Ani jeden pałac warszawski (oprócz Wilanowa) nie jest tak bogato ozdobiony rzeźbą, jak Brühlowski. Już siedziba Ossolińskich posiadała rzeźby figuralne na zewnątrz i wewnątrz, o czym mówi Jarzębski, a tradycja ta trwała dalej w pałacu Sanguszków i później Brühla.

Przebudowa Brühla, zmieniając proporcje bryły, zerwała poniekąd tradycję staropolskiego dworu, jaka przebijała jeszcze w pałacu Lubomirskich, oraz w obok stojącym

[1] Thieme U. und Becker F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XXI, Leipzig 1927.
[2] Jauch zmarł w r. 1754.

pałacu Bielińskich. Przewaga szerokości nad wysokością, charakterystyczna dla Wilanowa i pałacu Krasińskich oraz późniejszych pałaców Czartoryskich, Branickich, Lubieńskich, Wielopolskich itd., zanika w przebudowie Brühla na korzyść wysokości, w czym przejawia się odstępstwo od tradycji ziemiańskiej, a zbliżenie do miejskich pałaców Drezna i Paryża. Trudno jest odmierzyć, ile miejsca w tej przebudowie zajmują wpływy francuskie, a ile drezdeńskie, skoro architektura drezdeńska jest eklektyczna i posiłkuje się w znacznej mierze wzorami francuskimi. W każdym jednak razie nie można pominąć warszawsko-włoskiej tradycji budowlanej, która weszła w skład architektury sasko-francuskiej, a nie zaginęła w przebudowie pałacu Brühlowskiego. Jeżeli w odniesieniu do architektury posiadamy przynajmniej jeden dokument podpisany (przez Knöbla), to odnośnie do rzeźby operować możemy prawie tylko hipotezami. Jako domniemani rzeźbiarze, pracujący przy pałacu Brühla, wchodzą w rachubę: Piotr Coudray, Fr. Ksaw. Deibel oraz Gotfryd Knöffler, autor rzeźb na bramie pałacu hr. Cosel w Dreznie, z którymi rzeźby pałacu Brühlowskiego są najbardziej spokrewnione.

W dyskusji czł. Julian Pagaczewski przedłożył fotografie nigdy nie publikowanych ani nie wzmiankowanych rysunków pałacu Brühlowskiego, przechowywanych w Gabinecie Rycin (*Kupferstichkabinett*), należącym do zbiorów tzw. Sekundogenitury w Dreznie (Brühlowska Terasa). Rysunki te, znajdujące się w tece (*Mappe*) 749 A, pod numerami 98479—84, 98489, 98492, 98495, 98514, 98516, 98517, przedstawiają rzut poziomy całości w wysokości parteru i pierwszego piętra, rzut poziomy głównego korpusu pałacu w wysokości parteru i pierwszego piętra, fasadę od podworca i jej szczegół, fasadę od ogrodu i jej dwa szczegóły, fasadę boczną korpusu głównego, ogród (trzy tablice), bramę wjazdową — razem 14 tablic. Pod numerem 98513 w tej samej tece znajduje się zagadkowy rysunek pałacu — w każdym razie Brühlowskiego, bo świadczą o tym inicjały HB w kartuszu — ale nie wiadomo czy warszawskiego (na odmiennym planie niż istniejący), czy też jakiejś innej rezydencji Brühla. Prof. Pagaczewski odstąpił cały ten odnaleziony przez siebie w r. 1910 materiał drowi Lauterbachowi do zużytkowania.

Posiedzenie z dnia 6 lutego 1936

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Arasy na dworze ostatnich Jagiellonów*. Jest to rozdział z dzieła pt. *Arasy Zygmunta Augusta*, opracowanego wspólnie z prof. Mieczysławem Gębarowiczem, które ukazało się w XXIX tomie Rocznika Krakowskiego.

W dyskusji podniósł doc. Adam Bochnak żywe podobieństwo arasu przedstawiającego Sprawiedliwość z znajdującej się w Wiedniu serii Siedmiu cnót do późnych arasów tkanych podług B. van Orleya. Kobieta klęcząca na tym arasie przejęta jest ze zmianami ze Stanzy dell'Incendio. Salomon zaś to parafraza oślepłego Elimasa z watykańskiego arasu Rafaela. Te związki z Rafaelem są zupełnie zrozumiałe przy pokrewieństwie ze stylem van Orleya, albowiem van Orley czerpał z Rafaela.

Czł. Julian Pagaczewski zauważa, że wobec tak ogromnej ilości arasów, jaka była na Wawelu za Zygmunta Augusta, na obrazy pozostawało już bardzo mało miejsca. Stwierdzenie, że Zygmunt August zbierał i wschodnie kobierce, jest ważne, jako nowy przykład zetknięcia się Wschodu z Zachodem na polskiej ziemi. Nawiązując do wzmianki o van Orleyu zaznacza, że Historia Jakuba, seria gobelinów bruksełskich, tkana około r. 1690 przez Jakuba van Zeunena, zapisana katedrze krakowskiej przez biskupa Jana Małachowskiego, ma za podkład serię van Orleya na ten sam temat. Podobna seria znajduje się w Zbiorach Państwowych w Wiedniu [1].

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Rokokowe antependia fundacji Mikołaja Potockiego*. Praca ta jest rozdziałem obszerniejszej monografii pt. *Lwowska rzeźba rokokowa*, która została wydana w r. 1937 we Lwowie.

Czł. Wojsław Molè zgadza się w zupełności z autorem w określeniu i ocenie zabytków, w których widzi typowe dzieła rokoka niemieckiego. W dwóch antependiach

[1] Baldass L., *Die Wiener Gobelinssammlung*, Wien 1920, nr 180.

można by się jednak dopatrzyć refleksów późnego malarstwa ikon, co by zresztą nie było dziwne, gdyż antependia te zostały wykonane dla cerkwi unickiej. Co prawda refleksy te istnieją tylko w ukształtowaniu tła krajobrazowego, różniącego się znacznie od pozostałych teł, traktowanych z całym poczuciem głębi przestrzennej, a nie ma ich w sposobie traktowania figur.

Ks. doc. Tadeusz Kruszyński wysuwa przypuszczenie, że pokrewieństwo form w antependiach na obszarze dawnego województwa ruskiego i w ikonach, o których wspominał prof. Molè, może być spowodowane oparciem się na wspólnych źródłach, przede wszystkim na sztuce Dalekiego Wschodu.

Czł. Mańkowski wyraża nadzieję, że dalsze badania doprowadzą może już niebawem do rozgraniczenia zasięgów poszczególnych środowisk artystycznych w w. XVIII. Zarysowuje się środowisko krakowskie, lwowskie (promieniujące daleko na wschód, aż gdzieś po Berdyczów), warszawskie i wileńskie.

Czł. Julian Pagaczewski zaznacza, że granicą zasięgu Krakowa i Lwowa nie tylko w w. XVIII jest na ogół linia Sanu. W Lesku zauważyć można ciążenie w stronę Lwowa (np. portal w kościele łacińskim, przyozdobiony tzw. ornamentem rutewkowym). W niedalekim Felsztynie spotyka się krakowskiego typu nagrobek małego Krzysztofa Herburta († 1557) z nagrobkiem biskupa przemyskiego Walentego Herburta († 1572) o charakterze raczej lwowskim. W Krośnie u franciszkanów mamy nagrobek Jana Kamienieckiego dłuta Padovana, pracującego w Krakowie, a naprzeciwko nagrobek kobiety dłuta Jakuba Trwałego, rzeźbiarza lwowskiego [1]. Oczywiście są i odchylenia od tej granicy, jak np. nagrobek Ostrogskich dłuta Pfistera w katedrze tarnowskiej, mimo że tak daleko na zachód od Sanu, należący jednak do środowiska lwowskiego.

Doc. Adam Bochnak zwraca uwagę na drugi punkt bardzo daleko na zachód wysuniętego zasięgu Lwowa, a mianowicie na Tuchów. Rokokowe urządzenie kościoła parafialnego w Tuchowie, pochodzące z r. 1800, wykazuje wpływy lwowskie. To siła przyciągająca nowej stolicy Galicji. Dawniej, za czasów polskich, leżał Tuchów w strefie wpływu Krakowa, czego dowodem rzeźby z połowy XVIII wieku w kościele klasztornym, nawiązujące do sztuki Baltazara Fontany, może poprzez Antoniego Frączkiewicza.

Posiedzenie z dnia 20 lutego 1936

Doc. Adam Bochnak i czł. Julian Pagaczewski przedstawili pracę wspólną pt. *Relikwiarz krzyża świętego w katedrze sandomierskiej*. Praca ta ukazała się w niniejszym tomie Prac Komisji Historii Sztuki i w osobnej odbitce, Kraków 1937.

Posiedzenie z dnia 5 marca 1936

Dr Karol Estreicher przedstawił pracę pt. *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu*. Praca ta ukazała się w druku w XXVII tomie Rocznika Krakowskiego i w osobnej odbitce, Kraków 1936.

W dyskusji czł. Julian Pagaczewski zauważył, że „ciemny okres", o którym autor mówił odnośnie do rzeźby, istnieje w latach 1430—80 także i w złotnictwie polskim.

Posiedzenie z dnia 26 marca 1936

Dr Celina Filipowicz-Osieczkowska przedłożyła pracę pt. *Rzeźba z kości słoniowej, przedstawiająca cuda Chrystusa, w Victoria and Albert Museum a rzeźby z kości słoniowej i miniatury z epoki starochrześcijańskiej*.

Dla poznania źródeł sztuki wieków średnich pierwszorzędne znaczenie posiadają badania dzieł starochrześcijańskich, wśród których wyróżniają się rzeźby z kości słoniowej. Jedną z nich, znajdującą się w Victoria and Albert Museum, dyrektor tegoż muzeum Maclagan przypisał sztuce rzymskiej na podstawie analizy ikonograficznej (Antiquaries

[1] Łoziński W., *Sztuka lwowska w XVI i XVII w.*, Lwów 1898, s. 128—9 oraz s. 124, fig. 64.

Journal III 1923, nr 2). Opinia ta nie została uznana przez uczonych za słuszną. Dalton i Delbrück zaliczyli rzeźbę londyńską do dzieł sztuki greckiej, bądź Aleksandrii, bądź Syrii. Problem więc jej pochodzenia nie doczekał się jeszcze całkowitego rozwiązania. Otóż doprowadza doń studium porównawcze układu i znaczenia jej dekoracji, jej techniki i stylu. Wyniki są w streszczeniu następujące.

Rzeźba (fig. 15) składa się z dwóch tabliczek, z których każda ukazuje trzy sceny cudów w szeregu pionowym. Stanowiły one tabliczki boczne zaginionego pięciodzielnego dyptyku. Dyptyki pięciodzielne tworzą dwie grupy zależnie od tego, czy tabliczki boczne są zajęte w całości przez postaci adorujących, czy dzielą się na poszczególne obrazy. W obu grupach dekoracja tabliczek, rozmieszczonych wokół obrazu środkowego, stanowi dlań ramę figuralną. Układ dekoracji całości tak jednej, jak i drugiej grupy jest wynikiem połączenia obrazu z wycinkami fryzów. Istotnie, wyodrębniając jakąś powierzchnię ozdobioną fryzami: trzema w pierwszej grupie, czterema lub pięcioma w drugiej, i przerywając je w środku obrazem, dochodzimy do podobnego rozkładu dekoracji jak ten, który obserwujemy na pięciodzielnych dyptykach. Jednak na dyptykach z pierwszej grupy fryz środkowy jest szerszy niż dwa pozostałe. Nasze tabliczki zaliczyć należy do drugiej grupy dyptyków.

15. Cuda Chrystusa, płaskorzeźba z kości słoniowej w Victoria and Albert Museum w Londynie.
Fot. Victoria and Albert Museum.

Dyptyki pięciodzielne, głównie z pierwszej grupy, wykazują podobieństwo do tkaniny koptyjskiej, opracowanej przez Strzygowskiego, i do zasłony konstantynopolitańskiej z w. VI, ozdobionych trzema fryzami. Dyptyki z drugiej grupy przypominają układem rzeźby tablic kamiennych, ilustrujących Iliadę. Na obrazie środkowym najlepiej zachowanego fragmentu tych tablic występuje wśród zabudowań miasta portyk świątyni, który na puklerzu Achillesa okala scenę sądu. Otóż portyk, położony w obrębie miasta i osłaniający zgromadzenie, spotyka się w malowidle rzymskim z w. III w grobowcu A. Felicissimo, na sarkofagu lateraneńskim nr 174 i w mozaice rzymskiej z w. IV w bazylice św. Pudencjany. Na sarkofagu i w mozaice zgromadzenie przedstawia trybunał apostołów pod przewodem Chrystusa, występujący jeszcze na tle portyku na szeregu sarkofagów zachodnich z w. III i IV, i w postaci uproszczonej na obrazie środkowym górnego skrzydła licznych pięciodzielnych dyptyków. A zatem te ostatnie są spokrewnione z całym szeregiem dzieł prawie wyłącznie zachodnich, szczególnie zaś zbliża się

do nich nasz dyptyk, gdyż widok miasta, może Nowej Jerozolimy, jest jego cechą znamienną.

Układ dekoracji, zbliżony do naszego, powstaje przez zastosowanie obrazów i wycinków fryzów do ozdoby obramienia drzwi. Na uwagę zasługują luki tryumfalne rzymskie, które pokrywają się od w. II fryzami lub pojedynczymi kompozycjami (Benewent). Całość dekoracji wyraża ideę tryumfu. Takiemu też celowi służą mozaiki łuków tryumfalnych w bazylikach rzymskich. Pojawiają się na nich, w szeregach ułożonych jedne ponad drugimi, postaci świętych, sławiących Chrystusa, lub jak na luku tryumfalnym w bazylice Santa Maria Maggiore fryzy, wykazujące boski charakter Zbawcy. Dekoracje tych wszystkich dzieł zbliżają do siebie niektóre dekoracje kart tytułowych ewangelii. Jedną z nich daje poznać miniatura z kodeksu łacińskiego w Cambridge z w. VI. Wybitne podobieństwo zdradzają one również z pięciodzielnymi dyptykami.

Rozmieszczenie obrazów i fryzów w niszach i wokół nich upodabnia się do rozmieszczenia dekoracji na pięciodzielnych dyptykach. Z tego punktu widzenia grobowiec wyznawczyni Mitry, odnaleziony w okolicy Trypolis, zajmuje miejsce pośrednie między niektórymi reliefami skalnymi irańskimi i dyptykami z pierwszej grupy. Natomiast układ obrazów prostopadły i poziomy wokół obrazu środkowego, jak na dyptykach z drugiej grupy, spotyka się na licznych dziełach poświęconych Herkulesowi i Mitrze. Na wyszczególnienie zasługuje płaskorzeźba Herkulesa i Omfalii z w. II, znajdująca się w Neapolu. Jednakże najciekawsze są płaskorzeźby rzymskie w Germanii, przedstawiające legendę o Mitrze. Wśród nich wyróżnia się płaskorzeźba w Heddernheim dzięki podobieństwu z pięciodzielną okładką mediolańską, która wykazuje cechy wspólne z mozaikami łuków tryumfalnych i z mozaiką w bazylice św. Pudencjany. Ponieważ nasz dyptyk jest blisko spokrewniony z tą okładką, przeto i on również jest zależny od dzieł zachodnich. Nie możemy zaliczyć rzeźb mediolańskiej i londyńskiej do grupy dekoracji świątyniek Mitry, lecz musimy je związać z odpowiadającymi im dekoracjami świątyń chrześcijańskich, a więc z mozaikami rzymskimi, zdobiącymi apsydy i łuki tryumfalne w bazylikach. Mozaiki te są ilustracjami przeważnie wizji apokaliptycznych, w których można odnaleźć fragmenty hymnów chwały i zwycięstwa z anafory.

Liczne teksty świadczą, że dekoracja pięciodzielnych dyptyków kościelnych ma także na celu uzmysłowienie tryumfu Chrystusa i posiada charakter wizjonerski. Przede wszystkim charakter taki posiadają rzeźby naszego dyptyku, odznaczające się ścisłą łącznością z mozaiką w bazylice św. Pudencjany, przedstawiającą wizję Nowej Jerozolimy.

Twórca tablic londyńskich posługuje się techniką płaskorzeźb hellenistycznych, iluzjonistycznych. Mimo to daje się u niego zauważyć zanikanie poczucia plastyki i przejęcie się nową techniką optyczną. Istotnie stara się on niekiedy zastąpić ruch płaszczyzn w przestrzeni przez efekty barwne na płaszczyźnie. Ulega wpływom rytownictwa, poprzestając czasem na zarysach, jak np. w budowie ciała trędowatego lub w rysunku roślin, do których istnieją analogie w dziełach koptyjskich. Liście akantu rozpościera płasko i nacina ich powierzchnię szeregami rys, osiągając bardzo subtelną i lekką grę świateł i cieni, zrozumiałą w metalu, drzewie lub w miękkim kamieniu, w który obfituje Egipt. Zdarza się, że porzuca dłuto i rylec, aby chwycić za świder i przedstawić przy pomocy zagłębień źrenice oczu, ciało trędowatego i ziemię skalistą. Zauważyć należy, że w sztuce egipskiej góry są oznaczane kropkowaniem i że ziemię usianą zagłębieniami można odszukać na niektórych sarkofagach zachodnich.

Również twórcy dyptyków konsularnych rzymskich naśladowali technikę hellenistycznych płaskorzeźb iluzjonistycznych i ulegali wpływom odradzającej się maniery akcentowania wartości optycznych. Silne piętno wycisnęło na nich rytownictwo, mniejsze — inne techniki, jak np. technika rzeźby w drzewie.

W rzeźbach tych występują więc dwie różne metody. Jedna jest metodą plastyczną, operującą modelunkiem i linią; druga — metodą optyczną, posługującą się plamą barwną. Odnajdujemy je w pozostałych rzeźbach z kości słoniowej. Piękna maniera plastyczna charakteryzuje np. rzeźby aleksandryjskie, niektóre rzeźby z grupy drzwi św. Sabiny, szkatułkę w Brescji, rzeźby wczesnobizantyńskie i dyptyki konsularne konstantynopolitańskie. Maniera zaś optyczna cechuje np. pięciodzielny dyptyk w Murano, tron w Ra-

wennie i rzeźby, które się do nich zbliżają. Istotę metod najłatwiej jest poznać na draperiach. Dyptyk Symmachów i Nikomachów, najwybitniejsze dzieło spośród rzeźb aleksandryjskich (zob. Par. ms. gr. 139), może dostarczyć przykładu draperii o wybitnych zaletach plastycznych, uwydatniających piękno budowy ciała. Draperia zaś dyptyku w Murano odpowiada draperii o cechach kolorystycznych z kodeksu w Rossano. Ta ostatnia jest malowana jednostajnymi plamami, które maskują kształty ciała. Tworzy ona nieliczne fałdy, oznaczone ciemnymi pociągnięciami pędzla, nadającymi im charakter linearny. W dyptyku wyżej wymienionym draperia przylega do członków ciała o kształtach okrągłych i bez uwydatnionego modelunku. Wskutek tego większość powierzchni draperii jest całkiem gładka. Pogrążają się one w cieniu lub występują na światło, dając plamy jednostajne ciemne i jasne. Ilość fałdów draperii jest ograniczona i wydobyta przy pomocy głębokich i szerokich rys, wywołujących te same efekty, co pociągnięcia pędzla. Draperia ta nie służy więc do uwypuklania kształtów ciała, lecz do osiągnięcia efektów kolorystycznych, takich jak w kodeksie w Rossano.

Dwom tym różnym manierom odpowiadają w naszym dziele dwa różne style: styl sztuki greckiej, która uwzględnia prawa natury, idealizuje i uogólnia, i styl sztuk koptyjskiej i rzymskiej, które posiłkują się konwencjami, są pełne ekspresji i skłonności do portretowania. Większość typów jest zgodna z ujęciem greckim. Obcy temu ujęciu akcent rasowy nadają twarzom usta mięsiste, nazbyt oddalone od nosa. Na podobną budowę ust natrafia się w dziełach koptyjskich. Czasem typy przeistaczają się w indywidua, jednocześnie jednak życie wewnętrzne w nich zamiera. Proporcje zachowują kanon dzieł rzymskich. Najmniej proporcjonalnie jest zbudowany służebny z Cudu w Kanie, upodabniający się do niektórych personifikacji miesięcy w Kalendarzu z r. 354. Figury są zwrócone do widza w trzech czwartych, z jedną nogą wyprostowaną, a drugą zgiętą czego rezultatem jest kołysanie się charakterystyczne dla greckich posągów, od których zapożyczono postawy, być może nie bezpośrednio. Trędowaty przybiera np. postawę pastuszka z pewnej mozaiki północno-afrykańskiej. Draperia jest pochodzenia anatolijskiego. Układa się zgodnie z ruchami i obciska częściowo nogę zgiętą. Fałduje się obficie ponad biodrami, tworząc kontrasty z partiami napiętymi. Zdaje się, że Aleksandria nadała tej draperii naturalistycznej wyrafinowaną wytworność i charakter dekoracyjny, dorzucając opadające w zygzakach poły, zapożyczone od sztuki archaicznej i neoattyckiej. Draperię aleksandryjską przyswoiła sobie sztuka bizantyńska, a niekiedy i sztuki łacińskie, stylizując ją na różne sposoby. Nasza draperia, chociaż nie odznacza się świeżością pierwotnej koncepcji, zachowuje jednak dość wiernie aleksandryjski sposób układu.

Sceny złożone przeważnie z trzech osób przypominają rzeźby sarkofagów zachodnich, miniatury w manuskryptach łacińskich, np. w rękopisie „Itala" i w rękopisach Terencjusza. Dzięki znaczeniu, jakie w ugrupowaniach posiada linia pionowa, daje się w nich odczuwać rytm monumentalny. Uwydatnia on majestat postaci Chrystusa. Akcja rozgrywa się na tle zabudowań i drzew. Podobne tło realistyczne roztacza się w dziełach greckich ze Wschodu, jak np. w mozaice znalezionej w Antiochii i w kilku miniaturach z Iliady ambrozjańskiej. Grecja nie miała upodobania do tego tła; wprost przeciwnie Rzym i kraje łacińskie uczyniły zeń swój rodzaj ulubiony. Licznych dowodów na to dostarczają malowidła i płaskorzeźby historyczne rzymskie, mozaiki północno-afrykańskie, rzeźby sarkofagu lateraneńskiego nr 174 i miniatury kodeksów łacińskich. Nasze budowle tworzą grupę bazyliki i rotundy, która wznosi się ponad murem lub ponad portykiem w szeregu dzieł przeważnie łacińskich. Spośród nich najwybitniejsza jest mozaika w kościele św. Pudencjany.

W ornamencie zatraca się przejrzystość w budowie liści i rozgraniczenie między tłem a dekoracją, zachowywane w sztuce antycznej. Nerw główny liścia akantu rozdziela się ku dołowi na dwie części; brzegi sąsiednich liści skłaniają się ku sobie i obejmują kwiaty lotosu, przeistaczając się w kielichy. Czy stylizacje palmety nie wpłynęły na tego rodzaju ujęcie akantu? Może zrodziło się ono w Egipcie? W niektórych kaplicach w Baouît pojawia się fryz z liści akantu, których nerw główny, rozdwajając się szeroko ku dołowi i wyginając z lekka, formuje wyraźnie kielichy, skąd wykwitają lotosy. Podobny fryz zdobi odłamek marmuru, znaleziony w Rzymie i pochodzący z epoki Sewera i Karakalli.

Tego rodzaju ornament musiał być rozpowszechniony na Zachodzie, gdyż zachował się w ornamentyce rękopisów z epoki karolińskiej.

Zanik tradycji greckiej na rzecz koncepcji wschodnio-rzymskiej ujawnia się również w grupie dyptyków konsularnych rzymskich. Odnajdujemy w niej np. charakterystyczne cechy rasowe w budowie ust i identycznie potraktowane liście akantu.

Obie maniery i oba style występują w pozostałych rzeźbach z kości słoniowej i w miniaturach rękopisów, dzieląc je na trzy główne rodziny: 1) rodzinę dzieł, będących własnością miast hellenistycznych, o technice plastycznej i stylu greckim, który naśladuje naturę, idealizując ją, i uwypukla cechy wspólne istot i przedmiotów; 2) rodzinę dzieł, należących do zaplecza hellenistycznego, jak Anatolia, Syria, Egipt, wprawdzie o technice i stylu greckim, lecz przetworzonych mniej lub więcej w duchu maniery optycznej i stylu wschodniego, który nie liczy się z prawami natury, uwydatnia uczucia i cechy odrębne istot i przedmiotów; 3) rodzinę dzieł, wywodzących się z Rzymu, o technice i stylu greckim, ujawniających jednak wpływy maniery optycznej i ujęcia stylistycznego wschodniego i rzymskiego zarazem. Rodzinę pierwszą stanowią rękopisy greckie, zwłaszcza takie, jak Jozuego i Kosmasa w Watykanie, Dioskoryda w Wiedniu, a w Paryżu Nikandry, nr 139 i nr 510, i rzeźby z kości słoniowej, jak aleksandryjskie, niektóre z grupy drzwi św. Sabiny, szkatułka w Brescji (zob. Par. ms. gr. 510), rzeźby wczesnobizantyńskie i dyptyki konsularne konstantynopolitańskie (ob. ms. Dioskoryda). Do rodziny drugiej należą przede wszystkim Genesis w Wiedniu, Iliada ambrozjańska, Rossanensis, Rabula, kronika aleksandryjska, tron w Rawennie, dyptyk w Murano, rzeźby, które grupują się wokół tego tronu i dyptyku, i rzeźby z kości słoniowej koptyjskie. W skład rodziny trzeciej wchodzą w pierwszym rzędzie następujące dzieła: rękopis Wirgiliusza, Kalendarz z r. 354, rękopis „Itala", okładka mediolańska, dyptyki konsularne rzymskie (ob. Kalendarz z r. 354) i nasz dyptyk.

Badania rozkładu i znaczenia dekoracji tabliczek londyńskich wykazały, że wiążą się one z mozaikami łuków tryumfalnych i apsyd w bazylikach rzymskich, głównie z mozaiką w kościele św. Pudencjany; studium zaś techniki i stylu ujawniło, że należą one do grupy dyptyków konsularnych rzymskich i starożytnych rękopisów łacińskich, i że reprezentują kierunek rzymski ruchu artystycznego, który wyrósł z podłoża grecko-koptyjskiego. A zatem sprawdza się teza Maclagana o rzymskim ich pochodzeniu.

Czł. Wojsław Molè, wyrażając radość z powodu tak gruntownego opracowania tego tematu, dorzuca jeszcze jeden przykład fryzów figuralnych przedzielonych pilastrami — freski w synagodze w Dura Europos z lat 245—7, o tyle dla tematu ciekawe, że tego rodzaju kompozycje są i na Wschodzie. W związku z miniaturą w Corpus Christi College w Cambridge przypomina portrety autorów starożytnych, które musiały oddziałać na „portret" ewangelisty w tej miniaturze. Przyznaje, że dyptyk wykazuje związek z wyobrażeniami Mitry, przy czym podkreśla, że dowodzi to oddziaływania Wschodu na nasz zabytek. Nie widzi genetycznego związku między tłem architektonicznym w mozaice u św. Pudencjany w Rzymie i w naszym dyptyku; to inna linia rozwoju.

Prof. Stanisław Gąsiorowski podkreśla równomierne uwzględnienie materiału artystycznego i religijnego, co konieczne w pracy z zakresu dziejów sztuki starochrześcijańskiej. Zgadza się z autorką co do rzymskiego pochodzenia dyptyku, nie podziela natomiast jej zdania co do związku między łukiem tryumfalnym starożytnym a łukiem tryumfalnym (tęczą) w bazylice starochrześcijańskiej. Podkreśla różnice zachodzące między pejzażem architektonicznym w mozaice u św. Pudencjany a budowlami w tle scenek na dyptyku. Zwraca uwagę na freski w Dura Europos później odkryte niż te, o których mówił czł. Molè, a które też warto by uwzględnić. Wspominając o źródłach sztuki rzymskiej wymieniła autorka sztukę koptyjską. Sprawa wymaga wyjaśnienia o tyle, że sztuka koptyjska jest zjawiskiem skomplikowanym, złożonym z różnych elementów, które częściowo weszłyby w skład sztuki rzymskiej chrześcijańskiej. Dlatego wymieniając elementy składowe sztuki rzymskiej lepiej o sztuce koptyjskiej jako o specjalnym zespole nie mówić. Co do dwóch manier, optycznej i plastycznej, to sprawa jest zawikłana; nie istnieje jasna linia rozwojowa.

Dr Osieczkowska w odpowiedzi wyjaśnia, że wspominała o wschodnim charak-

terze dyptyku londyńskiego, podkreśliła jednak, że najbliższe analogie są na Zachodzie. Podniesiona przez prof. Molèga sprawa portretów autorów starożytnych mogłaby być tematem osobnej rozprawy. Co do mozaiki u św. Pudencjany, to autorka widzi różnice między organicznie związanym jej tłem architektonicznym a luźnymi, poszczególnymi motywami architektonicznymi w tle dyptyku, ale mimo to podobieństwo istnieje, bo są to te same elementy, tylko raz organicznie, drugi raz nieorganicznie, jakby przypadkowo połączone. — Problem łuku tryumfalnego starożytnego i w bazylice starochrześcijańskiej wymagałby osobnego opracowania. Autorka ogranicza się tylko do postawienia tego problemu, nie zamierza natomiast badać go bliżej. Podtrzymuje zdanie swoje co do analogii między dekoracją świątyniek Mitry a dekoracją starochrześcijańskich bazylik. Źródłem jednej i drugiej jest Wschód, chociaż zabytkami tego udowodnić nie można, bo bezpośrednie pierwowzory na Wschodzie się nie zachowały.

Przewodniczący przedstawił Komisji pierwszy zeszyt *Cracovia artificum 1501—1550* ś. p. Jana Ptaśnika w opracowaniu dra Mariana Friedberga. Zeszyt ten obejmuje na 304 stronach druku 807 wypisów archiwalnych do końca października r. 1534. Reszta, do r. 1550 włącznie, wraz z indeksem i wstępem znajdzie pomieszczenie w drugim zeszycie, nad którym dr Friedberg pracuje, a który wyjdzie zapewne w ciągu r. 1937.

Posiedzenie z dnia 30 kwietnia 1936

Dr Witold Dalbor przedstawił pracę pt. *Pompeo Ferrari i jego działalność architektoniczna w Polsce*. Praca ta ukazała się jako wydawnictwo Kasy Mianowskiego w Warszawie w r. 1937.

W dyskusji zwrócił uwagę dr Karol Estreicher na panegiryk Samuela ze Skrzypny Twardowskiego pt. *Pałac leszczyński od sławy nieśmiertelney* (Leszno 1643, egzemplarz w Bibliotece Krasińskich w Warszawie), na czele którego zamieszczony jest widok wielkiego pałacu z podworcem i czterema basztami na narożnikach.

Współpracownikiem Komisji został wybrany dr Marian Friedberg, archiwariusz Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa.

Posiedzenie z dnia 14 maja 1936

Dr Zbigniew Hornung przedstawił pracę pt. *Plastyka figuralna mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej.*

Problem genezy rzeźb figuralnych, zdobiących wnęki kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu, zajmował od dawna wielu badaczy. I tak Łuszczkiewicz, opierając się na piśmie króla Zygmunta I do Jana Bonera z r. 1517, wyraził pogląd, że są to dzieła pomocników Bartłomieja Berrecciego, ponieważ ten artysta florencki był, jego zdaniem, wyłącznie tylko architektem, a nie rzeźbiarzem. Pogląd ten zakwestionował jednak niebawem Popiel, który na podstawie ogłoszonych przez siebie rachunków Bonerowskich doszedł do wniosku, że tylko Berrecci może wchodzić w rachubę jako twórca wymienionych utworów. Następni badacze przyłączyli się bez wyjątku do hipotezy Łuszczkiewicza, próbując bliżej określić autorów plastyki figuralnej mauzoleum królewskiego. Cercha i Kopera dopatrywali się tutaj udziału Jana Ciniego ze Sjeny, pomocnika mistrza Bartłomieja, Bołoz-Antoniewicz Jana Marii zwanego il Mosca albo Padovano, zaś Depowski i Załoziecki miejscowych rzeźbiarzy, pozostających pod wpływem sztuki niemieckiej. Dopiero badania archiwalne, przeprowadzone przed kilku laty przez Karwasińską, a ogłoszone przez Komornickiego, ujawniły kontrakt z dnia 6 lutego 1529, mocą którego zobowiązał się Berrecci wykonać wszystkie marmurowe posągi do kaplicy Zygmuntowskiej oraz dwie płaskorzeźby, Dawida i Salomona. Że wymieniony artysta był rzeczywiście autorem omawianej grupy zabytków, nie pozwala wątpić szereg okoliczności. I tak przed 31 marca 1531 otrzymał on umówioną zapłatę w kwocie 900 flor., dalej wyrzeźbił on własnoręcznie — jak to wynika z cytowanego kontraktu — cztery okrągłe płaskorzeźby z wizerunkami ewangelistów; rozstrzygające jednak znaczenie posiadać będzie relacja współczesnego świadka, poety Andrzeja Krzyckiego, który w łacińskim czterowierszu pt. *In*

opificem sacelli Jag(ellonicae) Bartholomeum lapicidam wyraźnie wspomina o wykonanych jego ręką marmurach w kaplicy.

Ustalenie osoby autora rozpatrywanych dzieł nie przesądza oczywiście możliwości współpracy kilku nawet pomocników, których udział mógł pozostawić pewien ślad w strukturze artystycznej tychże posągów i reliefów, względnie niesposób wykluczyć ewentualności, iż w sztuce Berrecciego mogły zaznaczyć się wpływy padewskie lub niemieckie, na które zwrócili uwagę poprzedni badacze. W rezultacie więc definitywną odpowiedź w sprawie genezy rzeźb figuralnych kaplicy da nam dopiero szczegółowa analiza stylu. Przeprowadzone przez autora badania porównawcze nie potwierdziły dokonanych przez cytowanych autorów spostrzeżeń na temat artystycznego pochodzenia rzeźbiarskiej dekoracji mauzoleum królewskiego. Okazuje się mianowicie, iż powyższe utwory rzeźbiarskie wykazują szereg relacji ze szkołą florencką na przełomie w. XV i XVI, kontynuująca tradycje wielkiej sztuki Donatella. Odnajdujemy je np. w uformowaniu silnie w przegubie wygiętej ręki św. Piotra, zdradzającej bliskie pokrewieństwo z analogicznym motywem, występującym w posągach Jeremiasza i Joba na kampanili obok katedry florenckiej. Podobnie za typowo florencki schemat kompozycyjny uznać należy motyw wskazywania palcem na tekst otwartej księgi, z którym to motywem spotykamy się w figurze św. Pawła; świadczą o tym analogie z postaciami Habakuka i Jana Chrzciciela Donatella oraz Obadii ucznia jego Rossa we wnękach wspomnianej dzwonnicy, jako też statua Jana Chrzciciela Benedetta da Rovezzano w katedrze. Nie ulega następnie wątpliwości, iż rodowód artystyczny czterech płaskorzeźb z wizerunkami ewangelistów wyprowadzić należy od tego rodzaju przedstawień Donatella w starej zakrystii katedry florenckiej, w portretowych zaś reliefach króla Zygmunta I i Bonera, wyobrażonych pod postaciami biblijnych władców Salomona i Dawida, nietrudno dopatrzyć się wpływu tonda portretowego Filipa Brunelleschiego dłuta Andrzeja di Lazzaro Cavalcanti zw. Buggiano. W końcu śmiałe przerzucenie przez pierś niektórych figur malowniczej draperii oraz charakterystyczne odstawanie pewnych fałdów nie jest wynikiem aktualności późnogotyckich praktyk snycerskich szkoły Wita Stwosza, ale raczej zapożyczeniem z techniki brązowego odlewu, na dowód czego można by przytoczyć np. Ghibertiego posąg św. Stefana w Or San Michele.

Skonstatować zatem wypada, iż genealogia artystyczna plastyki figuralnej kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu da się w zupełności wywieść ze sztuki środowiska, z którego wyszedł Bartłomiej Berrecci i złączyć z nią. W świetle przeprowadzonych badań okazuje się on jako spóźniony epigon naturalistycznego kierunku, zapoczątkowanego w rzeźbie florenckiej przez Donatella, który to kierunek do czasów Michała Anioła posiadał tamże wciąż jeszcze przemożne znaczenie. W sztuce nadwornego artysty króla Zygmunta daremnie szukalibyśmy śladów hellenizmu Sansovina czy Buonarrotiego. Wprost przeciwnie. W sposobie udrapowania płaszcza św. Pawła przy pomocy silnie przylegających, półkolisto ułożonych fałdów, oraz w schematycznym potraktowaniu zarostu niektórych głów, modelowanych za pomocą równoległych, głęboko żłobionych cięć, odzywają się jeszcze wyraźne reminiscencje epoki trecenta, jak tego dowodzi zestawienie tychże posągów z figurą św. Łukasza w Bargello, wykonaną przez Niccola d'Arezzo. Berrecci był synem epoki przejściowej, która na gruncie florenckim zaznaczyła się upadkiem rzeźby figuralnej na rzecz plastyki ornamentalnej. Tym też tłumaczy się pewnego rodzaju prymitywność jego techniki oraz zauważona niejednokrotnie ociężałość form i grube wykonanie szczegółów. Wpływ miejscowego środowiska zaznaczył się tylko w zastosowaniu zbroi tzw. maksymiliańskiej w posągach św. Wacława i Zygmunta, posiadającej szerokie rozpowszechnienie na całej Północy.

Wynik ekspertyzy właściwości stylowych rzeźb figuralnych mauzoleum króla Zygmunta I w katedrze krakowskiej nie zawiera żadnej niespodzianki. Pokrywa się on bowiem w zupełności z treścią wiadomości archiwalnych, które wyraźnie wskazują na osobę mistrza Bartłomieja z Florencji jako na twórcę omawianych dzieł.

Zdaniem docenta Stefana Komornickiego nie należy się zbyt rygorystycznie trzymać archiwaliów, lecz trzeba także uwzględniać styl. Odnośnie do dekoracji ornamentalnej, co do której dr Hornung nie wypowiedział się w swojej pracy, widzi doc. Ko-

mornicki duże różnice: części dolne aż po gzyms — to quattrocento, związek z Lorenzo Marriną; górne części, swobodne, nie zawsze z kościelnym charakterem kaplicy zgodne, mają też bardziej swobodną fakturę i zdradzają styl cinquecenta. Skoro Berrecci w dekoracji ornamentalnej, tak ściśle z architekturą związanej, dopuścił do takiej niejednolitości, to tym bardziej mógł pozwolić na niejednolitość w partiach figuralnych. Różnice między poszczególnymi posągami są tak duże, że nie podobna przypisywać ich wszystkich Berrecciemu, a różnice tłumaczyć rozwojem artysty w ciągu kilku lat. To są utwory różnych indywidualności artystycznych. Co więcej Berrecci w chwili zawierania kontraktu (r. 1529) miał lat 40—45. Nieco przed kontraktem powstały medaliony czterech ewangelistów, nieco po kontrakcie medaliony z Dawidem i Salomonem oraz posągi pełnoplastyczne. Musiałoby się przyjąć, że artysta 40—45-letni przechodzi tak gwałtowny rozwój w ciągu 2—3 lat. To nie jest możliwe. A zatem kontrakt musi być brany *cum grano salis*. Ostrożność wskazana jest i dlatego, że Guglielmo, Antonio da Fiesole, Bernardino de Zanobi to artyści, a nie technicy-odkuwacze cudzych pomysłów. Boner zawarł kontrakt z Berreccim jako z przedsiębiorcą. Berrecci mógł co najwyżej projektować ogólną sylwetę posągu, a szczegółowe opracowanie powierzać innym artystom. Rzecz bardzo charakterystyczna, że te posągi wielce nierównomiernie wypełniają nisze: jedne chcą je rozsadzić, inne zaledwie wystarczają do optycznego wypełnienia niszy. Posągi stoją też niejednakowo: jedne mocno, zwaliście, ciężko, drugie lekko, rzec można — ledwie stoją. Dwie glorie w żagielkach nad arkadą wchodową (od wewnątrz) bardzo się od siebie różnią w opracowaniu. Lewa to prototyp, prawa to jej — powiedzmy — kopia. Berrecci był jednak przede wszystkim uważany za architekta, a nie za rzeźbiarza. Świadczy o tym także dyplom z r. 1535, wystawiony dla tego artysty (treść obojętna) przez Zygmunta I. Berrecci jest tam nazwany *architectus noster*[1]. Florencki styl posągów, na który dr Hornung zwraca uwagę, nie musi pochodzić od florentczyka Berrecciego, bo przecież florentczykami byli Guglielmo i Antonio da Fiesole. W figurze św. Pawła widać rzymski styl. Przypomina ona malarskie dzieła Fra Bartolommea della Porta. Można by dla tej figury zaryzykować autorstwo rzymianina Bernardina de Zanobi.

Czł. Julian Pagaczewski widzi w rzeźbach figuralnych kaplicy Zygmuntowskiej szereg rąk, nie może natomiast znaleźć wspólnego mianownika. Kontrakt z r. 1529 mówi wyraźnie, że cztery medaliony ewangelistów skomponował i wykuł sam Berrecci. To stwierdzenie musi być przyjęte za podstawę do przypisywania dalszych dzieł Berrecciemu, względnie do odrzucania pewnych utworów, jako nie przez niego wykonanych. Tak np. medaliony z Salomonem i Dawidem nie mogą być wiązane z Berreccim. Ich styl jest zupełnie inny niż ewangelistów. W medalionach Berrecciego draperie łamią się krystalicznie, twardo w szereg drobnych fałdów (widać to np. na rękawach), natomiast szaty Salomona i Dawida układają się w fałdy wielkie, monumentalne. W tych dwóch medalionach jest pełnia form, której nie mają tamte cztery. Zdaniem prof. Pagaczewskiego nie można mówić o komponowaniu przez Berrecciego nawet najogólniejszych sylwet tych dwóch późniejszych medalionów. Twórcą ich był zupełnie samodzielny, od Berrecciego niezależny artysta. Również posągi w niszach różnią się od medalionów z ewangelistami. Wynika z tego jasno, że kontrakt w r. 1529 był zawarty z Berreccim jako przedsiębiorcą.

Dr Hornung odpowiada, że świadomie i celowo ograniczył się do plastyki figuralnej, pominął natomiast dekoracyjną. Teoretycznie również nie uważa źródeł archiwalnych za czynnik zupełnie rozstrzygający, w tym jednak wypadku — jak sądzi — źródła archiwalne znalazły zupełne potwierdzenie w analizie stylistycznej. Podkreśla, że plastyki figuralnej kaplicy Zygmuntowskiej nie można wiązać ani z rzeźbą padewską, ani z północną (z tej strony Alp), lecz wyłącznie z florencką. Zgadza się z pp. Komornickim i Pagaczewskim, że współdziałali pomocnicy, że kuli różni ludzie, że nawet w jednej płaskorzeźbie czy figurze można wyróżnić dotknięcie dłuta kilku artystów, sądzi jednak, że przecież duch Berrecciego przejawia się w całości, że różnice można tłumaczyć rozwojem tego artysty, że wreszcie sprawa jest tak zawikłana i skomplikowana, iż nigdy nie będzie jej można w całości rozplątać. W każdym razie jest przeciwny wydzielaniu

[1] Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie.

trzech samodzielnych grup rzeźb w kaplicy Zygmuntowskiej (jak to czynił Antoniewicz [1]) i podtrzymuje autorstwo Berrecciego odnośnie do całej plastyki figuralnej kaplicy (oczywiście z wyłączeniem posągów obu Zygmuntów i Anny Jagiellonki).

Dr Karol Estreicher dostrzega sprzeczność między tym, co o warsztacie i współpracownikach Berrecciego mówił dr Hornung w zreferowanej pracy, a tym, co powiedział w dyskusji z pp. Komornickim i Pagaczewskim.

Dr Hornung stwierdza, że nie ma sprzeczności, lecz raczej nieporozumienie. Zaznacza, że w każdym razie przyjmuje, iż Berrecci zaprojektował wszystkie rzeźby figuralne i że po wykuciu ich przez różnych, lepszych i gorszych pomocników zretuszował całość.

Doc. Adam Bochnak nie widzi żadnych cech wspólnych między ewangelistami w medalionach a Dawidem i Salomonem. Ewangeliści to styl analityczny quattrocenta, królowie biblijni to syntetyczny styl cinquecenta. W królach biblijnych, jak i w posągu św. Zygmunta widzi wyraźny związek z Sansovinem.

Dr Hornung oświadcza, że żadnego związku z Sansovinem nie może się dopatrzyć.

Posiedzenie z dnia 10 czerwca 1936

Czł. Tadeusz Mańkowski przedstawił pracę pt. *Kobierce perskie typu tzw. polskiego.*

Zagadnienie pochodzenia kobierców jedwabnych, przerabianych złotem i srebrem, ma swą dość dawną historię. Zajmowało ono badaczy jeszcze od r. 1878, tj. od czasu wystawy retrospektywnej w Paryżu, na której zwróciły na siebie uwagę. Wywiązała się dyskusja, dziś przebrzmiała, na temat ich perskiego czy też polskiego pochodzenia. Kobierce, jakie wówczas miano przed oczyma, nosiły w pośrodku herby Czartoryskich, jednak nie tkane łącznie z kobiercem, lecz odrębnie haftowane i naszyte. Łączono też mylnie te w w. XVII powstałe kobierce z nazwiskiem Madżarskiego i ze Słuckiem, gdzie tkalnie pod kierownictwem Madżarskiego istniały dopiero w drugiej połowie w. XVIII. Za polskie wyroby uważali te kobierce badacze francuscy Guichard i Darcel, Niemiec Lessing i Anglik Robinson. Wystawa kobierców austriackiego domu cesarskiego, urządzona w Wiedniu w r. 1891, spowodowała zwrot w opinii badaczy. Riegl i Bode wskazali na perskie pochodzenie tych kobierców. Zaczęto poszukiwać miejscowości w Persji, w których kobierce tego typu mogły powstać, i czyniono różne przypuszczenia. Uczony szwedzki Martin, Niemcy Sarre i Trenkwald, wreszcie ostatnio Amerykanie Pope i Dimand, opierając się częściowo także na opisach Persji przez podróżników europejskich w. XVII, wyjaśnili wiele ciemnych stron zagadnienia, dotyczącego tych kobierców. Znaczne są zasługi Pope'a, który odróżnił ściślej w dawnej produkcji kobierniczej tego kraju sztukę dworską od sztuki ludowej. Wystawa w Monachium w r. 1910 i w Londynie w r. 1931 zgromadziła znaczną ilość kobierców jedwabnych, do których od czasu pierwszych mylnych usiłowań wyjaśnienia ich pochodzenia przylgnęła nazwa typu tzw. polskiego, do dziś będąca w użyciu w literaturze naukowej. Z polskiej strony pojawiła się w r. 1912 dyletancka, ogłoszona po niemiecku praca Krygowskiego z fantastyczną hipotezą, że kobierce te wytwarzali w Polsce tkacze Tatarzy. Zagadnienie samo nie budzi dziś wątpliwości, przesądzone nieodwołanie na rzecz perskiego pochodzenia tych kobierców.

Mimo to na podstawie samych źródeł polskich sporo da się dziś dorzucić do wyjaśnienia samego zagadnienia, zwłaszcza o ile chodzi o dzieje organizacji tkactwa perskiego w w. XVI i XVII. Zużytkowane dotąd przez badaczy opisy podróżników europejskich po Persji, w szczególności Francuza Chardina, uzupełnia znakomicie, wprawdzie już z początków w. XVIII pochodząca, lecz znajomością przedmiotu sięgająca daleko wstecz, relacja polskiego jezuity-misjonarza, przebywającego w Persji w latach 1704—29, o. Tadeusza Krusińskiego. Nie zwrócono na nią dotąd uwagi. Daje nam ona obraz warsztatów kobierniczych, zorganizowanych na przełomie w. XVI i XVII przez szacha Abbasa I Wielkiego w różnych prowincjach państwa perskiego, na podstawie dawnych, istniejących w każdej z tych prowincji tradycji tej sztuki. Zasadą organizacji było przy

[1] Boloz Antoniewicz J., *O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu* (Prace KHS I 1919, s. XXIII—XXVI.

tym zróżnicowanie produkcji kobierniczej w różnych prowincjach. Produkcja była dwojakiego rodzaju: albo skoncentrowana w królewskich warsztatach, zwanych przez Krusińskiego z perska „karkanami", albo też wykonywana jako przemysł domowy przez tkaczy, dozorowanych od czasu do czasu przez królewskich nadzorców, którzy im udzielali wskazówek i poleceń. Tkacze, uposażeni przez szacha w ziemię, przekazywali znajomość swej sztuki z pokolenia na pokolenie. Produkcja kobierców i innych tkanin zaspokajała w pierwszym rzędzie potrzeby dworu szacha, w drugim zaś przynosiła zysk skarbowi królewskiemu. Cenniejsze produkty tkackie, w szczególności kobierce, wywozili królewscy sprzedawcy do Europy i Indii, i tam je pozbywali.

Z produkcją scentralizowaną królewskich karkanów pozostawał w związku inny jeszcze dział, a mianowicie zorganizowane królewskie malarstwo pod naczelnym kierownikiem, zwanym Nachyszkiar-basza. Mamy wszelkie podstawy do przypuszczenia, że prócz innych zadań obowiązkiem malarzy dworskich było także dostarczanie wzorów kobierców królewskim karkanom. W czasach Abbasa I, w najświetniejszej epoce perskiego kobiernictwa, protekcja dworu, współudział artystów w stwarzaniu wzorów, tradycje dawnej kultury artystycznej, tkwiące w sztuce ludowej, i wysoki poziom techniki tkackiej złożyły się na kobierce perskie jako dzieła sztuki.

W zakresie badań nad kobiernictwem perskim oczekują historyka sztuki zadania: oddzielenia produkcji ludowego tkactwa od produkcji dworskich karkanów i związania różnych typów kobierców wysokiej klasy z miejscami ich produkcji. Wyodrębnienia pewnych typów kobierców, zwłaszcza jedwabnych, przerabianych złotem i srebrem, starano się dokonać na podstawie różnic w technice tkackiej i kompozycji ornamentu (M. Dimand). Relacja ks. Krusińskiego każe nam szukać odmiennych cech stylowych w kobiercach wytwarzanych w różnych prowincjach państwa perskiego. Uwydatnić je winna kombinacja ornamentu w łączności z jego stylowym ujęciem i rytmem, zespołem barw i ich zharmonizowaniem. Rzadko konkretne dane w tym kierunku przynoszą nam nieliczne wzmianki archiwalne i fakty stwierdzone historycznie.

Polskiemu źródłu zawdzięczamy znów możność stwierdzenia, że specjalnie w Kaszanie wytwarzano odmienną od innych techniką płaską, zbliżoną do gobelinowej, kobierce przerabiane złotem i srebrem. Takie kobierce wykonano w Kaszanie w latach 1601—2 dla Zygmunta III na zamówienie wysłanego z Polski w tym celu Ormianina Sefera Muratowicza. Kobierce te udało się nam zidentyfikować w zbiorach Muzeum Rezydencji w Monachium, jako pochodzące wprost z posagu córki Zygmunta III, Anny Katarzyny Konstancji.

Drogą przede wszystkim analizy stylistycznej i porównania zarówno ornamentu, jak i zespołu barw dochodzimy do stwierdzenia wpływów ornamentu ormiańskiego w kobiercu jedwabnym, przerabianym nicią metalową, znajdującym się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Przykładem kobierca, wytworzonego w królewskich karkanach przy współudziale dworskich malarzy dostarczających wzorów, przy stwierdzeniu zalet indywidualnego stylu artysty, może być kobierzec zbioru Muzeum Czartoryskich w Krakowie i zbliżony doń kobierzec w Galerii Liechtensteina w Wiedniu, oba o wysokim poczuciu stylu, rozmachu w kompozycji ornamentu, fantazji w połączeniu z wytwornym smakiem.

Relacji o. Krusińskiego zawdzięczamy też wiadomość o upadku organizacji królewskich karkanów w Persji i wprost nawet zaginięciu sztuki przerabiania jedwabnych tkanin złotą i srebrną nicią w związku z najazdem afgańskim, oblężeniem Ispahanu w r. 1722 i upadkiem dynastii Safewidów. Licznie dotąd przez cały w. XVII importowane do Polski perskie kobierce jedwabne ze złotą i srebrną nicią, wymieniane tak często w inwentarzach spadkowych i aktach działów rodzinnych polskiej szlachty i mieszczaństwa, wspominane w regestrach towarów kupców lwowskich, przestały w w. XVIII napływać na rynki polskie. Może chciano też brak kobierców perskich zastąpić w Polsce, tak jak w tym czasie zastąpiono pasy tureckie i perskie pasami wytwarzanymi na ich wzór i pod ich wpływem w Polsce samej.

Przypuszczalny dowód tego można by upatrywać w kobiercu, znajdującym się w posiadaniu Aleksandra Turzańskiego Kahanowicza w Detroit w Stanach Zjedn. Am. Półn. Techniką zdaje się on odpowiadać kobiercom perskim typu tzw. polskiego, jednak zarówno

charakter ornamentu, jak i liczne szczegóły zdradzają w nim rękę zachodniego tkacza, który nie zawsze z powodzeniem starał się naśladować wzór perski. Zachodnią proweniencję kobierca zdradzają motywy ornamentalne, nie spotykane w perskim repertuarze zdobniczym, jak motyw poziomki, dalej twardość i kanciastość ornamentu, cała jego kaligrafia, jeśli ją tak wolno nazwać, i dukt ręki jego twórcy, wreszcie powtarzane kursywą litery *MS* nie odgadnionego znaczenia i małe krzyżyki, wplecione w ornament roślinnowiciowy. Jeśli kobierzec ten powstał na Zachodzie, to chyba nigdzie indziej, jak w Polsce. Nigdzie indziej bowiem nie istniały w w. XVIII przesłanki, które pozwalałyby przypuścić, że na równi z pasami perskimi naśladowano wówczas i kobierce perskie.

Co do miejsca jego powstania, w grę wchodzić mogłyby Brody, może także Słuck, lecz ściślejszych danych pod tym względem nam brak. Produkcja kobierców tego typu, może zresztą nawet niewielka ilościowo, przeniesiona na teren Polski, stanowiłaby zarazem epilog perskiej produkcji kobierców tego typu w. XVII w ich ojczyźnie.

W dyskusji zauważył doc. Stefan Komornicki, że krzyżyki równoramienne, jakie występują na dywanie w Detroit, pojawiają się także na jednym z „tulczyńskich" dywanów w Muzeum Ks. Czartoryskich.

Czł. Mańkowski widział je też na jednym dywanie perskim.

Czł. Leon Piniński zapytuje o stosunek wielkich dywanów w Muzeum Przemysłu Artystycznego w Wiedniu do dywanów tzw. polskich.

Czł. Mańkowski odpowiada, że są to przeważnie dywany starsze, z w. XV, bez złotej nici.

Doc. Adam Bochnak nadmienia, że w r. 1923 widział na wystawie w Muzeum Przemysłu Artystycznego w Wiedniu większą ilość dywanów tzw. polskich ze złotym tłem; oprócz dywanów normalnej wielkości były i ogromne, długości około 6 m. Dywany te pochodziły z prywatnych zbiorów b. domu cesarskiego.

Czł. Julian Pagaczewski słyszał, że przed laty był w pracowni znanego portrecisty Leopolda Horowitza w Wiedniu dywan tzw. polski, niezwykle wielkich rozmiarów. Dywan ten pochodził z Litwy. Dostrzega związek między ornamentacją bordiury dywanu z Detroit a ornamentacją wełnianych dywanów robionych w Polsce. Jest przekonany, że dużo dałoby porównanie kolorytu.

Czł. Tadeusz Kowalski ma wrażenie, że między dywanami tzw. polskimi a perskimi zachodzi nie tylko ta różnica, że pierwsze są dworskiej, a drugie ludowej roboty, ale też i ta, że tzw. polskie są w ornamentacji bardziej europejskie, w czym można by się dopatrywać gustu zamawiających, a co wyjaśniałby fakt, że ich w Persji prawie nie ma. To był niezawodnie towar na eksport, produkowany w niezbyt perskim guście. Oprócz wiadomości w źródłach europejskich istnieją też liczne wzmianki o dywanych w źródłach perskich, ale te nie dochodzą do wiadomości historyków sztuki, bo filologowie czy historycy, którzy owe źródła czytają, nie przywiązują do takich szczegółów wagi. Należałoby zaapelować do nich, ażeby zechcieli te wzmianki ogłaszać. Na podstawie odchyleń technicznych czy różnic ornamentacji trudno będzie dywany perskie podzielić na grupy związane z pewnymi ściśle określonymi okolicami, bo przeniesienie warsztatu, zwłaszcza do wyrobu małych dywanów, jest rzeczą niezmiernie łatwą. Dywany — z wyjątkiem owych „polskich" — były robione przez zamieszkujące Persję ludy nomadyzujące, może nawet nie perskiego, lecz tureckiego pochodzenia, których w Persji jest znaczna ilość. Rzecz godna uwagi, że w języku perskim i tureckim używa się tego samego wyrazu arabskiego *nakkāsz* na określenie tkacza i malarza. Wreszcie co do nici metalowej, to warto zaznaczyć, że pojawia się ona także i w innych tkaninach, choć nie tak obficie, jak w dywanach tzw. polskich; występuje w kilimach, a mianowicie w obrzędowych, tych, które narzeczona tka dla narzeczonego.

Czł. Mańkowski nie widzi wpływu ornamentacji europejskiej na perską. Istnieje wpływ europejski w malarstwie perskim, np. kopiowano (zresztą bez zrozumienia) katolickie obrazy religijne, ale z ornamentacją rzecz przedstawia się inaczej. Ornament perski z biegiem wieków oczywiście przechodzi zmiany. Zmiany te w w. XVII i XVIII odpowiadają mniej więcej tym, jakie zachodzą między renesansem a barokiem w Europie, ale to zmiany swoiste, niezależne od Europy.

16. Epitafium Jana Borka z katedry na Wawelu, obecnie na zamku w Kórniku.

Dr Zofia Ameisenowa przedstawiła komunikat pt. *Epitafium Jana Borka herbu Wąż, obraz krakowski z w. XVI, niegdyś w katedrze na Wawelu.*

W zbiorach fundacji kórnickiej na zamku w Kórniku znajduje się obraz olejny (fig. 16), malowany na drzewie olchowym, oznaczony w inwentarzu numerem 3357. Jego wymiary są następujące: wysokość 74 cm, szerokość 120·5 cm. Stan zachowania jest względnie dobry z wyjątkiem pęknięcia u dołu oraz częściowego starcia farby na szacie św. Doroty. Jak świadczy napis umieszczony na ramie, jest to epitafium ufundowane ku uczczeniu pamięci Jana Borka herbu Wąż, dziedzica Trzcieńca (powiat księski), kasztelana wiślickiego, zmarłego w r. 1403. Wiadomość o tym cennym i nie wprowadzonym dotychczas do nauki zabytku zawdzięczam drowi Władysławowi Pociesze, kustoszowi Biblioteki Jagiellońskiej.

Epitafium Jana Borka było znane Szymonowi Starowolskiemu. W swoich *Monumenta Sarmatarum*, wydanych w Krakowie w r. 1655, przytacza na str. 36 napis, widoczny na ramie kórnickiego obrazu. Brzmi on po rozwiązaniu skrótów następująco: HIC IACET MAGNIFICVS DOMINVS, HAERES DE THCZENYEC, CASTELLANVS WISLICIENSIS, QVI OBIIT DIE S. VALENTINI ANNO DOMINI MCCCCIII. ORETVR PRO EO. Z topografii sąsiednich nagrobków należałoby wnioskować, że tablica wotywna Borka wisiała w nawie bocznej katedry wawelskiej w pobliżu nieistniejącego już ołtarza srebrnego, ufundowanego w r. 1511 przez Zygmunta Starego.

Na tle błękitnozielonego krajobrazu z górami, rzeką i mostem w głębi po prawej siedzi na wzniesieniu, pod realistycznie malowanym drzewem N. P. Maria z Dzieciątkiem zupełnie nagim, błogosławiącym, na kolanach. W środku klęczy przed Madonną Jan Borek, w profilu na prawo. Jest to najsłabsza figura obrazu: mężczyzna z długą brodą i długimi włosami skręconymi w loki, jak u niektórych figur w kodeksach Behema i Ciołka, wyobrażony jest konwencjonalnie, bez śladu usiłowania indywidualizacji rysów portretowanego. Spomiędzy jego modlitewnie złożonych dłoni wybiega długa banderola, zakreślająca w powietrzu niespokojne floresy; na niej napis majuskułami: MISERERE MEI DEVS. Krajobraz z lewej zasłania wysoki mur. Na jego tle rysuje się wdzięczna sylwetka św. Doroty, która

trzyma w prawej ręce swój atrybut, koszyk róż, lewą zaś kładzie opiekuńczo na głowie Borka. W lewym rogu, na murze, umieścił malarz herb zmarłego, Wąż, na renesansowej tarczy o ruchliwym konturze.

Koloryt obrazu jest zdecydowanie ciepły z przewagą tonów czerwonawych. Szata Borka i jego wysokie nakrycie głowy, rodzaj kołpaka, są ceglastoczerwone, płaszcz św. Doroty narzucony na suknię zieloną — czerwony i szarawy, podbity żółto. Madonna nosi różową suknię z bufiastymi białymi rękawami i obficie sfałdowany płaszcz ciemnozielony. Głowę i czoło Marii osłania biała chusta spadająca na plecy i ramiona. Mur w głębi zabarwiony jest szaroróżowo.

Obraz kórnicki wykazuje wcale wysoki poziom artystyczny zarówno pod względem rozplanowania figur, jak i szczegółów rysunku i modelunku. Jeżeli napis na ramie pozwala nam ponad wszelką wątpliwość umiejscowić zabytek w Krakowie i na Wawelu, to typy i krajobraz wskazują znowu wyraźnie na związek z malarstwem krakowskim z lat 1520—30. I tak, idąc od lewej ku prawej, wypada stwierdzić, że figura św. Doroty wykazuje duże podobieństwo do figur, pojawiających się na obrazach z epoki krakowskiej Hansa Suessa z Kulmbachu (1514—8). Szczególnie św. Dorota, zarówno typem fizycznym, jak przybraniem głowy: charakterystycznym czepcem zdobnym perłami, przypomina św. Barbarę w zbiorach Potockich w Krakowie. Także owo rosochate drzewo i romantyczny krajobraz w głębi mają liczne odpowiedniki w obrazach Kulmbacha. Natomiast wdzięczna Madonna o poważnej, ściągłej twarzy wiejskiej dziewczyny spod Krakowa wywodzi się ze starszej, jeszcze gotyckiej miejscowej tradycji. W zakłopotanie wprawia historyka sztuki strój kasztelana Borka — nie rycerski, lecz cywilny: fałdzista suknia z szerokimi rękawami, przepasana pasem, z którego zwisa nóż w ozdobnej pochwie. Wygląda to tak, jak gdyby malarz, chcąc wyobrazić osobę dawno zmarłą, usiłował świadomie archaizować.

Że twórcą epitafium Borka nie był pierwszy lepszy malarz cechowy, ale świadomy swoich zamierzeń artysta, tego dowodzi kompozycja obrazu zgrabnie i z talentem rozłożona, wpisana w długi prostokąt. Brak jest jej właściwej głębi; figury odcinają się od tła nikłym reliefem, a już wręcz pozbawiona trzeciego wymiaru jest postać Borka, płaska jak medalion, co potęguje wrażenie dekoracyjności. Na niekorzyść malarza tego czasu przemawiają także słabo modelowane ręce o długich palcach, sztywne w geście i bez wyrazu. Ale należy podkreślić świadomie zastosowany harmonijny rytm, tj. powtarzanie pewnych miar, kształtów i kierunków, zastosowany w układzie poszczególnych elementów obrazu. W danym wypadku jest to rytm linii ciągłej, zygzakowatej, łamiącej się, jakby w skandowanym wierszu, pod kątem ostrym. Linia ta zaczyna się w lewym kącie na szczycie herbu, biegnie do kosza św. Doroty, podnosi się ku jej głowie, opada ku sylwecie Borka, wznosi się kolejno po spirali z napisem, opuszcza wzdłuż załomu muru ku głowie Madonny, by wznieść się ku koronie drzewa, opaść ostatecznie i przeprowadzić wzrok widza ku idyllicznemu krajobrazowi w dole nad rzeką.

Delikatnie malowane draperie utraciły już swoją gotycką ostrość i twardość, układają się w miękkie, płytkie, półkoliste załomy lub marszczą w pionowe drobne fałdki. Cały ten obraz, bardzo zresztą swojski, tchnie spokojem i umiarem. Unosi się nad nim powiew szczęśliwej epoki, złotego zygmuntowskiego wieku.

Jakim okolicznościom zawdzięcza epitafium Borka swoje powstanie? Być może, że jego fundatorem był kanonik krakowski Stanisław Borek († 1556), który — chociaż innego herbu, bo pieczętował się Zadorą, a nie Wężem — troszczył się bardzo o groby swoich prawdziwych i domniemanych przodków. I tak wiadomo, że odnowił swoim kosztem groby Borków w kościele franciszkanów w Krakowie, m. i. nagrobek z czerwonego marmuru Femki Borkowej († 1370), która pieczętowała się znowu innym herbem, niż tamci obaj Borkowie. Nasuwa się przypuszczenie, że kanonik Borek, człowiek pobożny, dobroczynny, bogaty, przy tym bywały po świecie i wielce dbały o splendor swej rodziny, ufundował lub może z gruntu odnowił epitafium swego imiennika zmarłego jeszcze w r. 1403. Bo któż wie, co kryje się pod malowidłem z w. XVI — czy aby nie starsze epitafium pierwotne? Tu mogłoby dać odpowiedź prześwietlenie promieniami Roentgena. Uderzająca jest w napisie na ramie data śmierci Jana Borka „in die S. Valentini 1403" i budzi podej-

rzenie, czy podstawą obrazu z w. XVI nie było istotnie epitafium pierwotne z początku w. XV?

Nie jest wiadome, jaką drogą dostał się obraz do Kórnika. I tu skazani jesteśmy na domysły. Być może, że stało się to za sprawą Tadeusza Czackiego, który — jak wiadomo — uwiózł cenne zabytki z Krakowa, a pozostawał w bliskich stosunkach z Tytusem Działyńskim z Kórnika.

Pozostaje otwarta kwestia autora obrazu lub warsztatu, z którego wyszło to dzieło. W dzisiejszym fragmentarycznym stanie badań nad malarstwem krakowskim pierwszej połowy w. XVI nie da się to autorstwo ściśle ustalić. Można tylko stwierdzić, że z jednej strony malarz ten wyszedł ze środowiska krakowskiego i że nie obcą mu była twórczość Hansa Suessa z Kulmbachu, chociaż jako całość ma obraz kórnicki przez pewne archaizmy i naiwności faktury, szczególnie swój reliefowy charakter, piętno wybitnie swojskie, krakowskie i wiąże się ze sztuką miejscową jeszcze gotycką tradycją malarską, co przejawia się szczególnie w typie Madonny i Dzieciątka.

W każdym bądź razie stoi epitafium Jana Borka bez porównania wyżej, niż mniej więcej z tego czasu pochodzące inne obrazy wotywne krakowskie np. w domu oo. misjonarzy z Wawelu i w domu oo. jezuitów z kościoła św. Barbary. Epitafium Borka jest tym ciekawsze, że jest przykładem polskiego, rodzimego, nie importowanego renesansu. Jak wiadomo przeskok między późnym gotykiem a wczesnym manieryzmem i barokiem w malarstwie polskim był tak nagły, że obrazy sztalugowe renesansowe należą do największych rzadkości.

Ks. doc. dr T. Kruszyński przedstawił notatkę *W sprawie autorstwa malowideł na tryptyku w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu.*

Jeszcze w styczniu r. 1932 przypisał autor te obrazy Jerzemu Penczowi, malarzowi norymberskiemu [1], zaś w r. 1934 wydał na ten temat obszerniejszą rozprawę [2]. Obecnie niemiecki historyk sztuki Fryderyk Winkler doszedł do tego samego wyniku wyłącznie na podstawie stylu tych obrazów [3]. Winkler nie znał pracy ks. Kruszyńskiego, co stwierdził w liście do niego z dnia 23 maja 1936 [4].

Współpracowniczką Komisji została wybrana dr Krystyna Sinkówna.

Posiedzenie z dnia 22 października 1936

Posiedzenie to odbyło się pod przewodnictwem czł. Feliksa Kopery. Przewodniczący poświęcił wspomnienie pośmiertne ś. p. czł. ks. Janowi Fijałkowi [5].

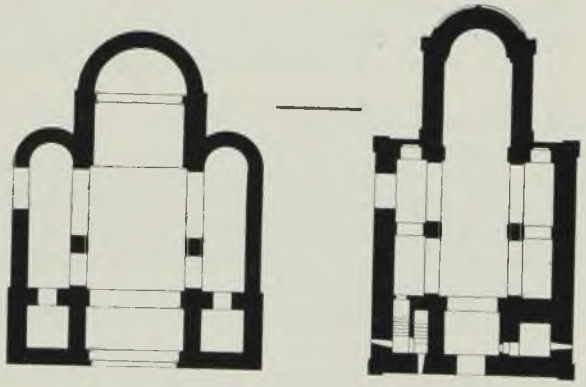
Inżynierowie-architekci Jan Ekielski i Stefan Świszczowski przedstawili pracę

[1] Sprawozd. z czynności i posiedzeń PAU XXXVII 1, 1932, s. 7. [2] W Biuletynie Historii Sztuki i Kultury II 3, Warszawa 1934, s. 179—216. [3] W rozprawie, poświęconej Janowi Dürerowi, ogłoszonej w Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LVII 1—2, Berlin 1936, s. 71. [4] Ob. Winkler F., *Notiz zu Jörg Penz* (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen LVII 4, Berlin 1936, s. 253). [5] Ks. Jan Fijałek, urodzony w r. 1864 w Pogwizdowie, a zmarły dnia 19 października 1936 w Krakowie, po wyświęceniu na kapłana w r. 1887 i po ukończeniu w Krakowie i Rzymie studiów ze stopniem doktora teologii i prawa kanonicznego habilitował się w r. 1893 na Wydziale Teologicznym Uniw. Jagiell. z zakresu historii Kościoła w Polsce, następnie w r. 1896 uzyskał katedrę na Uniwersytecie Lwowskim, którego w r. 1903/4 został rektorem, w roku zaś 1912 objął katedrę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Znakomity znawca swojego przedmiotu, został w r. 1903 wybrany członkiem korespondentem, a w r. 1919 członkiem czynnym Polskiej Akademii Umiejętności. Ostatnio w Akademii pełnił obowiązki dyrektora Wydziału Historyczno-Filozoficznego. Był członkiem czynnym Towarzystwa Naukowego we Lwowie, członkiem honorowym Polskiego Towarzystwa Teologicznego i Polskiego Towarzystwa Historycznego, doktorem *honoris causa* Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i komandorem orderu Polonia Restituta. Jako kanonik Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej kolacji Uniwersytetu Jagiellońskiego sprawował pieczę nad Archiwum Kapitulnym. — Z Komisją Historii Sztuki współpracował od r. 1894. W jej wydawnictwach ogłosił komunikat o insygniach biskupich z grobu Macieja z Gołańczy, biskupa kujawskiego († 1368) we Włocławku, uwagi o starożytnych przepisach kościelnych, mogących objaśnić niektóre zabytki kościelne, zabierał głos w sprawie lwowskiej Matki Boskiej Jackowej, w sprawie proroctw św. Brygidy w związku z bitwą grunwaldzką; przed 10 laty referował na dwóch posiedzeniach Komisji *Materiały do stosunków księgarza i rytownika rzymskiego Jakuba Lauro z Polakami w początkach XVII wieku*, ostatnio zaś zamierzał podzielić się z Komisją wynikami badań nad stosunkiem biskupa Jana Konarskiego do sztuki i artystów, czemu jednak śmierć przeszkodziła. *(J. P.)*

pt. *Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej — rekonstrukcja architektoniczna.* Praca ta została ogłoszona w niniejszym tomie. W związku z tym inż. arch. Jan Ekielski nadsyła dodatkowo następującą notatkę *W sprawie genezy architektonicznej kościoła św. Andrzeja.*

Zwrócono już uwagę, że poszukiwania filiacyjne skierować należy na teren niemiecki zwłaszcza do Saksonii [1]. Kościół św. Andrzeja, według mego zdania, założeniem ogólnym należy do rzadszego typu w obrębie saskiej architektury wczesnoromańskiej. Zestawię dwa przykłady, z których pierwszy odnosi się do rzutu poziomego, drugi do fasady.

W cesarskim Goslarze, na Górze św. Jerzego (Georgenberg), zachowały się fundamenty kościoła z końca w. XI lub pierwszych dziesiątków XII [2]. Rzut poziomy tej budowli (fig. 17) bardzo przypomina rzut kościoła św. Andrzeja (fig. 18) tak pod względem rozplanowania, jak i wielkości. Na założenie transeptu wtopionego w korpus kościoła wskazuje, zdaniem moim, charakterystyczne zesunięcie filarów ze środka ku zachodowi, a to dla upodobnienia szerokości nawy poprzecznej do szerokości nawy głównej. Identyczne w Krakowie i w Goslarze jest założenie wejść do kościoła, różne natomiast rozwiązanie zamknięcia naw bocznych od wschodu. Czy kościół goslarski miał empory, nie podobna dojść.



17 18

17. Goslar, kościół na Górze św. Jerzego, rzut poziomy. *Podług Dehia i Bezolda.* — 18. Kraków, kościół św. Andrzeja, rzut poziomy.

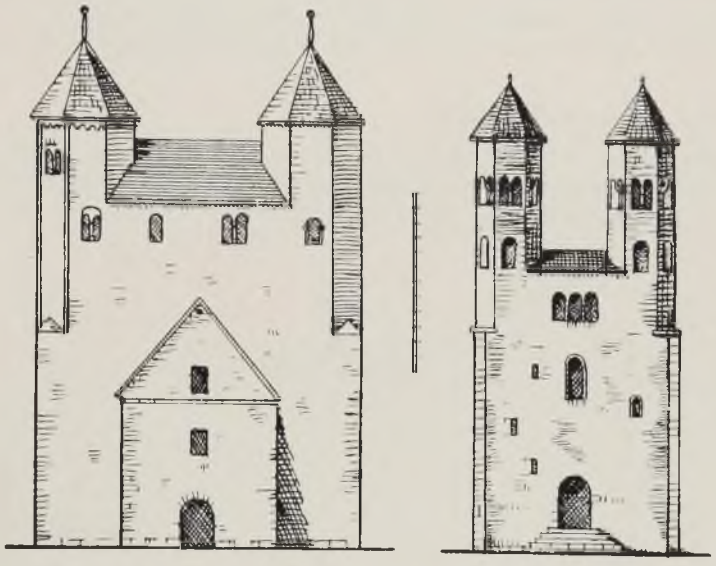
Katedra w tymże Goslarze, pochodząca z połowy w. XI, zburzona w w. XIX [3], miała fasadę zachodnią (fig. 19) bardzo podobną do fasady naszego krakowskiego kościoła (fig. 20). Uderzającą jest kompozycja masywnej, jakby fortecznej bryły, wybiegającej w górę wieżami. Podobnych rozwiązań fasad zachodnich mamy w Saksonii wiele [4]. Zdaje się, że prototypem jest zachodnia fasada kościoła w Wimpfen, pochodząca z końca w. X [5].

[1] Dobrowolski T. (*Sztuka romańska w Krakowie*, odb. z Przeglądu Powszechnego, Kraków 1925, s. 17, odsyłacz 4) przytacza fasadę benedyktyńskiego kościoła w Königslutter koło Brunszwiku i kolegiatę śś. Piotra i Pawła w Halberstadt, przy czym zaznacza, że analogia z tą drugą fasadą jest mniej wyraźna (wieże w całości na rzucie kwadratu). — Rewizja kościelnej architektury romańskiej pozwala rzeczywiście na zacieśnienie poszukiwań do obszaru środkowych Niemiec. Obce są kościołowi św. Andrzeja romańskie kościoły dalekiej Francji, Niderlandów, Lombardii, a nawet Austrii. O związkach z Węgrami trudno w ogóle coś powiedzieć, bo tylko niewiele kościołów oszczędziły wojny tureckie. I na obszarze sąsiednich Czech i Moraw, gdzie można by się spodziewać analogii, wynik poszukiwań był ujemny — przynajmniej odnośnie do materiału objętego inwentarzem zabytków. [2] Gerland O., *Hildesheim und Goslar* (Berühmte Kunststätten 28, Leipzig 1904, s. 119—20). [3] Frankl P., *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst* (Handb. d. Kunstwissensch., Wildpark-Potsdam 1926, s. 84—7). [4] Oprócz cytowanych przez Dobrowolskiego *(l. sc.)* ob. np. „Neuwerkkirche" w Goslarze, repr. przez Dehio G. u. Bezold G. v., *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Atlas III, Stuttgart 1892, tabl. 215, 2. [5] Frankl *o. c.* s. 54, fig. 81.

Posiedzenie z dnia 12 listopada 1936

Dr Krystyna Sinko-Popiełowa przedstawiła pracę pt. *Cebes wawelski i Hans Dürer*. Praca ta została wydrukowana w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury t. V, oraz w osobnej odbitce, Warszawa 1937.

W dyskusji zaznacza dr Jerzy Dobrzycki, że malowidła na fasadzie zamku wawelskiego nad głównym portalem z r. 1534 przedstawiały świętych. W ciągu lat przemalowywane, przetrwały do w. XVIII, a w śladach nawet do niedawna. Przypuszcza, że wieża Jordanka, wymieniona w źródłach, to to samo, co Lubranka. Lubranką nazywano w w. XVI dawną wieżę Duńską, przedtem zaś nazwę Lubranki dawano baszcie Senatorskiej.



19 20

19. Goslar, katedra, fasada zachodnia. *Podług Frankla.* — 20. Kraków, kościół św. Andrzeja, fasada zachodnia.

Doc. Adam Bochnak mniema, że archiwalia istotnie upoważniają do przypisywania fryzu Cebesowskiego Hansowi Dürerowi. Jednakowoż stan malowidła w chwili odkrycia go był tego rodzaju, że wszelkie dochodzenia stylistyczne są ryzykowne. Chyba tylko grupy dzieci *ingredientes vitam* można by użyć do analizy porównawczej, bo ta część zachowała się znośnie. Należałoby tę część malowidła jako istotnie prawdopodobne dzieło Hansa Dürera wziąć za podstawę rozważań i zbadać, czy i w jakim stopniu obrazy związane z Hansem Dürerem przez Beenckena i Winklera zgadzają się ze stylem tej grupy. Należy silnie podkreślić, że owe obrazy, przypisywane Hansowi przez uczonych niemieckich, nie są stylistycznie jednolite, lecz rozbieżne. Punktem wyjścia dla Beenckena był św. Hieronim w krakowskim Muzeum Narodowym, a to dlatego, że się znajduje w Krakowie. Ale do Krakowa dostał się niedawno, dopiero w r. 1887, nabyty od rodziny Wilczków na Podolu. Poprzednie jego losy nie są znane. Styl tego obrazka nie jest norymberski, ale chyba naddunajski. W ogóle atrybucje Beenckena i Winklera nazwać trzeba co najmniej bardzo śmiałymi.

Doc. Stefan Komornicki podziela wątpliwości co do trafności zestawienia grupy „Hans Dürer" przez Beenckena i Winklera. Między św. Hieronimem krakowskim a obrazem w Nisie nie widzi związku. Obraz w Nisie przyjmuje za utwór Hansa. Skłania się do przyjęcia tego samego malarza odnośnie do portretu Tomickiego w krużgankach franciszkańskich w Krakowie i Zygmunta Starego w warszawskim Muzeum Narodowym.

Dr Zofia Ameisenowa zauważa, że krajobraz w kolekcji Gotschego i na krakowskim św. Hieronimie jest zbliżony.

Czł. Julian Pagaczewski podkreśla, że jakkolwiek autorstwa Hansa Dürera odnośnie do fryzu wawelskiego nie da się wprost źródłami dowieść, to jednak z archiwaliów można to ostatecznie wydedukować. Co do trudności, a właściwie niemożliwości analizy stylistycznej z powodu fatalnego stanu zachowania fryzu podziela zdanie doc. Bochnaka. Zwraca uwagę na fakt, że Beencken, znany zresztą z fantastycznych, ryzykownych hipotez, opierał się w znacznej mierze na fotografiach, a nie na oryginałach. Przed 30 laty bawił w Krakowie dr Frimmel, wybitny znawca malarstwa niemieckiego w. XVI, który był skłonny uważać św. Hieronima w Muzeum Narodowym za utwór z otoczenia Altdorfera. Ten św. Hieronim różni się bardzo od weneckiego pod względem stylu, tak że nie podobna obu tych obrazów uważać za dzieło jednego i tego samego malarza.

Współpracowniczką Komisji wybrano dr Celinę Filipowicz-Osieczkowską.

Posiedzenie z dnia 10 grudnia 1936

Dr Karol Estreicher i czł. Julian Pagaczewski przedstawili pracę pt. *Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie?* Praca ta ukazała się w druku w XXVIII tomie Rocznika Krakowskiego i w osobnej odbitce, Kraków 1937.

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ